THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Ulrich Middeldorf

ADOLFO VENTURI
L'ARCHITETTURA
DEL
QUATTROCENTO
ULRICO HOEPLI EDITORE
MILANO MDCCCCXXIII
PARTE
PRIMA

A. VENTURI

L'ARCHITETTURA DEL QUATTROCENTO

PARTE PRIMA

CON 713 INCISIONI IN FOTOTIPOGRAFIA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO
—
1923

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

GRAFÌA, S. A I. INDUSTRIE GRAFICHE
Roma, Via Federico Cesi, 45.

THE J. PAUL GETTY CENTER
LIBRARY

INDICE

I . . . . . *Pag.* 1

L'architettura toscana sino al dominio del Brunellesco.

L'architettura romanica in Firenze — Persistenza della tradizione classica — Inizio del Quattrocento con la decorazione della porta della Mandorla in Santa Maria del Fiore — Lorenzo Ghiberti erede dell'arte gotica — Edifici prossimi all'arte del Rinascimento nel principio del '400 a Firenze.

Continuazione a Siena in tutto il Trecento dell'architettura gotica iniziata da Giovanni Pisano — Fioritura di forme senesi in San Martino di Lucca, preludî del Rinascimento.

Jacopo della Quercia erede di Siena gotica: la tomba d'Ilaria del Carretto, la Fonte Gaia, la pala di S. Frediano e pietre tombali dei Trenta a Lucca, il fonte battesimale di San Giovanni, la porta di S. Petronio, e la tomba di Bartolomeo da Saliceto a Bologna, la loggia dei Mercanti a Siena.

II . . . . . *Pag.* 67

Il Brunellesco.

La Vita — L'opera: L'esordio di scultore, la Cupola, l'Ospedale degli Innocenti, il palazzo di Parte Guelfa, l'Oratorio di S. M. degli Angeli, le Sagrestie vecchia e nuova di San Lorenzo, la Cappella Pazzi, il Chiostro grande di Santa Croce, la chiesa di San Lorenzo, Palazzi Busini, Pazzi-Quaratesi e Pitti, la chiesa di Santo Spirito.

III . . . . . *Pag.* 157

Leon Battista Alberti e lo sviluppo completo dello stil nuovo.

La Vita — L'opera: L'Arco del Cavallo di Ferrara e il Campanile del Duomo ferrarese; il tempio malatestiano a Rimini; Palazzo Rucellai a Firenze — Confronto tra il Palazzo Rucellai e quello Piccolomini a Pienza — Della loggetta Rucellai attribuita all'Alberti — Tempietto del Santo Sepolcro e la cappella Rucellai — Triforio di San Pancrazio — Tribuna dell'Annunziata — Altar maggiore nella chiesa di Gangalandi presso Lastra a Signa — Rinnovamento della facciata di Santa Maria Novella a Firenze — San Sebastiano, l'Atrio rotondo della casa del Mantegna, la Cappella dell'Incoronata nel Duomo e la Basilica di Sant'Andrea a Mantova.

IV. . . . . *Pag.* 235

Scultori-architetti del primo Rinascimento a Firenze: Donatello, Michelozzo, Pagno di Lapo Portigiani, Maso di Bartolomeo, Luca della Robbia.

Donatello: sua attività architettonica nei tabernacoli di Orsanmichele a Firenze e di S. Pietro in Roma, nella pietra tombale d'Aracoeli, nel pulpito della Sacra Cintola a Prato, nelle Cantorie del Duomo e di San Lorenzo, nell'edicola Cavalcanti in Santa Croce, nella base del Marzocco, nella Sagrestia di San Lorenzo a Firenze, nella chiesa del Santo e nella casa al Ponte delle Torreselle a Padova, nelle ultime opere a Firenze.

Michelozzo, aiuto al Ghiberti nel tabernacolo del San Matteo in Orsanmichele, collaboratore di Donatello nei monumenti Coscia, Brancacci, Aragazzi, disegnatore della facciata della chiesa di Sant'Agostino a Montepulciano, costruttore della villa a Careggi e del Castello di Cafaggiolo, del convento di San Marco a Firenze, di Palazzo Riccardi, del cortile di Palazzo Vecchio — Opere di Michelozzo in Santa Croce, a San Miniato al Monte, nelle chiese dell'Annunziata e dell'Impruneta, nella

Cappella di Palazzo Riccardi — Michelozzo a Milano e a Ragusa — Ritorno a Firenze e soffitto per il Palazzo della Signoria.

Pagno di Lapo Portigiani: Tabernacolo dell'Annunziata a Firenze, Palazzi Bolognini e Bentivoglio a Bologna.

Maso di Bartolomeo: Porta di San Domenico a Urbino.

Luca della Robbia: La Cantoria di S. M. del Fiore, lunetta di S. Pierino, tabernacolo di Peretola, lunetta di via dell'Agnolo, parti dell'edicola di San Miniato al Monte, pavimento ad Empoli, sepolcro Federighi, stemmi fiorentini, soffitto della Cappella del Cardinal di Portogallo, porta bronzea del Duomo fiorentino, maioliche della Cappella Pazzi — Successori di Luca.

V . . . . . *Pag.* 351

Maestri Brunelleschiani.

Maestri brunelleschiani nella badia di Fiesole sino all'arrivo di Francesco di Simone Ferrucci; nella Sacrestia di Santa Felicita; nella Badia a Settimo; nella Chiesa di Villa a Castiglione d'Olona — Opere del Buggiano, di Antonio Manetti Ciacheri, di Salvi d'Andrea — I tardi continuatori del Brunellesco: Giuliano e Benedetto da Maiano, il Cronaca, Giuliano e Antonio da Sangallo, Ventura Vitoni pistoiese.

VI. . . . . *Pag.* 491

Maestri Albertiani.

Bernardo Rossellino: La sopraelevazione della Fraternita dei Laici in Arezzo — Lavori a Roma - a Pienza — Monumento a Leonardo Bruni in Santa Croce di Firenze.

Matteo de' Pasti e altri continuatori dell'arte albertiana nel tempio di San Francesco a Rimini — Matteo Nuti a Cesena e a Fano — Agostino di Duccio a Perugia — Francesco Laurana a Zara, Rimini, Napoli, in

Francia, in Sicilia — Un ignoto scultore del Palazzo dei Montefeltro in Urbino.

Luca Fancelli: Traduzione di disegni di Leon Battista Alberti — Transenne del San Sebastiano — Palazzo Benzoni, Camera degli Sposi nel Castello, Case Arrivabene e Andreani, antico Spedale, Palazzo Cadenazzi, Torre dell'Orologio, Torrione di Palazzo Arrivabene, Domus nova nel Castello a Mantova.

VII . . . . . *Pag.* 593

Scultori toscani decoratori dal tempo di Donatello alla fine del Quattrocento.

Desiderio da Settignano: La tomba di Carlo Marsuppini in Santa Croce e il tabernacolo della Cappella del Sacramento in San Lorenzo.

Mino da Fiesole: La tomba del vescovo Salutati a Fiesole, il trittico marmoreo di fronte alla tomba stessa, l'altare di Diotisalvi Neroni e il monumento di Bernardo Giugni nella Badia, il tabernacolo del Battistero di Volterra, i monumenti romani e il tabernacolo della Cappella di Sant'Ambrogio a Firenze, il monumento del conte Ugo.

Giovanni Dalmata, compagno di Mino da Fiesole in Roma.

Antonio Rossellino: il sepolcro del cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte e l'altro di Maria d'Aragona a Napoli — Decorazione della Cappella sepolcrale napoletana — Pergamo di Prato — Monumento Roverella presso Ferrara.

Antonio Pollaiolo: i monumenti di Sisto IV e d'Innocenzo VIII.

Andrea Verrocchio: il monumento mediceo a San Lorenzo, il lavabo nella Sagrestia vecchia di questa chiesa.

Francesco di Simone Ferrucci Fiesolano: monumento di Barbara Astorgi a Forlì, di Alessandro Tartagni a Bologna.

Matteo Civitali: tempietto del Santo Volto a Lucca, altare di San Regolo e transenne del coro nel Duomo di questa città.

Benedetto da Rovezzano: Porta della Badia, altare della chiesa di Santa Trinita, ecc

VIII . . . . . *Pag.* 669

Luciano Laurana.

La Vita — L'opera: Torrioni di Castelnovo a Napoli e arco di Alfonso d'Aragona — Palazzo di Federico da Montefeltro a Urbino — Castelli di forme prossime alle costruzioni del Laurana — Altri lavori diretti dall'architetto a Castelnovo — Lavori a Mantova nel cortile del Castello detto di San Giorgio e in un occhio di portico — La Rocca di Pesaro — Architetti alla corte di Montefeltro secondo Susech cortigiano.

IX . . . . . *Pag.* 705

Architetti senesi e Francesco di Giorgio Martini.

Architetti senesi precursori di Francesco di Giorgio — Prima apparizione in Siena di forme del Rinascimento — Antonio Federighi: tre pile per l'acquasanta nelle cattedrali d'Orvieto e di Siena; piedistalli nella Cappella di S. Giovanni a Siena; loggia di Pio II; compimento della Cappella di Piazza; chiesetta presso il Palazzo dei Turchi o dei Diavoli — Palazzetti dei Diavoli, Calusi Giannini, Stasi, Bandini, Costantini — Porta d'ingresso ai Chiostri della Certosa di Pontignano — Commistione d'elementi senesi e fiorentini: Palazzo Nerucci, detto delle Papesse — Echi di forme fiorentine: Palazzo di San Galgano, facciata dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, Palazzo Ugurgieri — Il Vecchietta: altare del Duomo.

Francesco di Giorgio Martini: La Vita — L'opera: *Madonna delle Nevi* a Siena; soffitto della Chiesa dell'Ospedale della Scala; continuazione dell'opera di Luciano Laurana nel Palazzo Ducale d'Urbino; vedute prospettiche a Baltimora, Berlino, Urbino; medaglia di Federico da Montefeltro e bronzo della *Crocefissione* nella Chiesa del Carmine a Venezia; Chiesa di S. Bernardino a Urbino e derivazioni dall'opera di Francesco di Giorgio in questa città; Palazzo Ducale di Gubbio e derivazioni locali dall'arte del maestro; la Rocca di San Leo; la Rocca di Sassocorvaro; il Palazzo Ducale di Fossombrone e derivazioni in questo luogo e in altri del Montefeltro dalle architetture di Francesco di Giorgio; il Palazzo Comunale,

la porta della *Domus Verronum* a Jesi; edifici iesini ispirati al Maestro; il Palazzo degli Anziani, lastra marmorea in S. Ciriaco d'Ancona — Espansione delle forme di Francesco di Giorgio in Pesaro, Ascoli, Rimini, Spello, Collescipoli, Tagliacozzo, Roma, Bracciano — Fabbrica della Chiesa della *Madonna* del Calcinaio e porta della prossima antica casa di concia, a Cortona; riparazione della Chiesa di San Francesco a Siena e disegno della sua porta — Porta di S. Pietro a Trequanda, tabernacolo dell'arciconfraternita della Santissima, loggia del Palazzo della Ciaia, angeli bronzei nel Duomo di Siena — Il disegno della decorazione nella Sagrestia della Chiesa del Carmine, disegni del Gabinetto delle stampe agli Uffizi, codicetto nella Biblioteca Vaticana, codice nella Biblioteca Magliabechiana, codice laurenziano e sua replica nel codice Saluzzo a Torino — Miniature, bassorilievi in bronzo, pitture, sculture in marmo e stucco.

Scultori-architetti senesi affini e seguaci di Francesco di Giorgio: Giacomo Cozzarelli: Chiesa e Convento dell'Osservanza, Palazzo Petrucci o del Magnifico, Palazzetto Venturi, porta e facciata del Palazzo della Ciaia, di fronte alla loggia di Francesco di Giorgio, porta della Chiesa di Fontegiusta — Seguaci di Francesco di Giorgio: rinnovamento della Chiesa dei Servi.

Neroccio Landi: monumento del vescovo Tommaso del Testa Piccolomini, nella Cattedrale di Siena.

Giovanni di Stefano: edicola di Santa Caterina, nella Chiesa di San Domenico.

Vannuccio Biringucci: lavori nella Sagrestia della Chiesa del Carmine.

Ventura di Ser Giuliano Turapilli: decorazione dell'Oratorio di San Bernardino; cornice alla *Madonna* di Lippo Memmi nella Chiesa de' Servi.

Antonio Barili: candelabre di lesene. nell'Accademia di Belle Arti a Siena; cofano intagliato in legno, nel Palazzo Comunale.

Lorenzo di Mariano detto il Marrina: Porta nell'Accademia di Belle Arti a Siena; capitelli nel Palazzo Piccolomini; prospetto della Libreria Piccolomini in Duomo; altari nella Chiesa di Fontegiusta e nella Chiesa di San Martino

Baldassare Peruzzi: Palazzo Pollini, già Celsi; Chiesa di San Pietro in Montorio; la Farnesina; Palazzo Massimo delle Colonne in Roma.

Seguaci a Roma di Francesco di Giorgio: Baccio Pontelli: Porte nella Rocca di Ostia e in Santa Maria sopra Minerva; facciata della Chiesa di San Cosimato; Chiesa di Sant'Aurea in Ostia; facciata di Santa Maria del Popolo, e derivazione da essa della facciata di Sant'Agostino; porta di Santa Maria della Pace; porta e tribuna di San Giacomo degli Spagnoli; tribuna della Cappella Sistina; portici di San Pietro in Vincoli, dei Santi Apostoli, del Palazzo dei Penitenzieri — Altre derivazioni dall'arte di Francesco di Giorgio in Roma: Palazzo della Cancelleria; cortile di Palazzo Doria; albergo del Sole; case in via de' Coronari e in via Governo Vecchio.

INDICE DEI LUOGHI

I numeri più scuri indicano le figure; gli altri le pagine del testo.

ANCONA

Chiesa di S. Ciriaco

Francesco di Giorgio: Lastra tombale inserita in un monumento di Giovanni Dalmata, 836 (in nota), **637**.

Palazzo degli Anziani

Seguaci di Francesco di Giorgio: Arcata esterna, 824, **628**.

Francesco di Giorgio: 824, 832-836, **629-630**, **635-636**.

Francesco di Giorgio e aiuti: Finestre sulle pareti interne del cortile, 825-829, **632-633**.

Continuatori di Francesco di Giorgio: Finestre all'esterno del palazzo, 825, **631**.

Costruttori precedenti a Francesco di Giorgio: Archi a sesto acuto, 832, **634**.

AREZZO

Chiesa dell'Annunziata

Antonio da Sangallo: 472-473, **324**.

SS. Flora e Lucilla

Giuliano da Majano: Chiostro, 378, 386, **253**.

Fraternita dei Laici

Bernardo Rossellino: 491-494, **340**.

S. Maria delle Grazie

Benedetto da Majano: Portico, 398-400, **266**.

ASCOLI

Palazzetto Bonaparte

Imitatori di Francesco di Giorgio: **836**.

BERLINO

Museo Federigo

Francesco di Giorgio: Busto supposto di una principessa d'Urbino (attribuito a Desiderio da Settignano), 880-883.

BOLOGNA

Chiesa di S. Domenico

Pagno di Lapo Portigiani: Cappella Ludovisi (ora distrutta), 327.

Francesco di Simone: Monumento ad Alessandro Tartagni, 654, **492**.

S. Giacomo Maggiore

Jacopo della Quercia: Tomba di lettore dello studio bolognese, 62, **47**.

S. Petronio

Jacopo della Quercia: Porta, 57-62, **44-46**.

Museo Civico

Andrea da Fiesole: Tomba di Bartolomeo da Saliceto, 62.

Palazzo Bentivoglio (ora distrutto)

Pagno di Lapo Portigiani: Capitelli, ora nel portico di casa Bellei, 327.

Palazzo Bolognini
Pagno di Lapo Portigiani: Portico, 327-329, **210**.
Palazzo Isolani, vedi Palazzo Bolognini.

BOLSENA

Chiesa Collegiata
Giovanni della Robbia: Ciborio, 348.

BRACCIANO

Loggetta del Palazzo Odescalchi
Seguaci di Francesco di Giorgio: 841, **644**.

CAFAGGIUOLO

Castello
Michelozzo: 274, 285, **177**.

CAPODISTRIA

Cattedrale, 676, **508**.

CAPRANICA

Duomo Vecchio
Ignoto imitatore di Donatello: Ciborio, 244.

CASTELLINA

Opere di fortificazione. Brunellesco, 86.

CASTIGLION D'OLONA

S. Maria di Villa
Maestro brunelleschiano: 359, **236**.

CESENA

Palazzo Ceccarelli
Matteo Nuti: 536-537, **388**.
Palazzo Malatestiano
Matteo Nuti: 531-536, **384-387**.

CORNETO TARQUINIA

Palazzo Vitelleschi
Giovanni da Traù: Corpo minore dell'edificio, 624-627, **467-468**.
Id.: Porta, 624, **467**.

CORTONA

Antica casa di concia, presso la Madonna del Calcinajo
Francesco di Giorgio: Porta, 852-854, **651**.
S. Maria delle Grazie al Calcinajo
Francesco di Giorgio: 842-850, **645-650**.

DOZZA

Rocca
Giorgio Fiorentino e figli: 377, **250**.

EMPOLI

S. Andrea
Marmorarî Toscani: 2.
Chiesa Collegiata
Luca della Robbia: Pavimento, 336-338.

FAENZA

Cattedrale
Cenno storico, 378.
Benedetto da Majano: Monumento al vescovo S. Savino, 403-404, **268**.
Giuliano da Majano: la fabbrica, 390-393, **258-259**.

FANO

Arcone
Matteo Nuti: 530-531, **383**.
S. Francesco
Matteo Nuti (?): Tomba di Pandolfo Malatesta, 529-530, **381**
S. Michele
Matteo Nuti: Porta, 537, **389**.

FERRARA

Castello Estense
Loggiato cieco del cortile, 165-166, **100**.
Cattedrale
Leon Battista Alberti: Campanile, 161 162, 166, **101-102**.

S. Giorgio

Rossellino e Ambrogio da Milano: Monumento Roverella, 640, **478**.

Piazza del Duomo

Leon Battista Alberti: Arco trionfale per il monumento equestre a Niccolò III, 161, 165, **99**

FIESOLE

Badia

Maestri Brunelleschiani e Francesco di Simone Ferrucci: Interno della chiesa, 351, **226-227**.

Id.: Loggia, 351, **228-229**.

Francesco di Simone: Lavabo, 356, **230**.

Id.: Refettorio: Pulpito, 356, **231**.

Giuliano da Majano: Arredi, porte, finestre in legno, 377.

Duomo

Mino da Fiesole: Tomba del vescovo Salutati, 604-605, **449-451**.

Id.: Trittico, 605-608, **452-453**.

FIRENZE

Battistero

Marmorarî Toscani: 2, **2**.

Lorenzo Ghiberti e aiuti: Porte, 20-23, **14-15**, 91-92.

Donatello e Michelozzo: Monumento Coscia (papa Giovanni XXIII), 269, 281-282, **173**

Biblioteca Magliabechiana

Francesco di Giorgio: Disegni nel codice Strozziano, n. 1367, 731-732, 771, 871-878, **554**, **579**, **667-671**.

Chiesa di S. Ambrogio

Mino da Fiesole: Tabernacolo, 616, **461**.

Chiesa dell'Annunziata

Leon Battista Alberti: Tribuna, 165, 204, **132-133**.

Michelozzo e Pagno di Lapo Portigiani: Tabernacolo, 274, 306-308, **195-198**, 326, 327.

Id.: Altare, 309, **199**.

Antonio Manetti: Porta, 369, **243**

Id.: Chiostro, 369, **242**.

Michelozzo: Coro e Sagrestia, 272-273.

SS. Apostoli

Marmorarî Toscani: 2, **1**.

Benedetto da Rovezzano: Sepolcro Altoviti, 667, **503**.

Giovanni della Robbia: Ciborio, 348, **224**.

Chiesa della Badia

Mino da Fiesole: Altare di Diotisalvi Neroni, 608, **454**.

Id.: Sepolcro di Bernardo Giugni, 608, **455**.

Id.: Monumento del Conte Ugo, 616-619, **462**.

Benedetto da Rovezzano: Porta, 666, **500**.

S. Felicita

Maestro brunelleschiano: Sacristia, 356-359, **232**.

S. Giuseppe in via dei Malcontenti

Baccio d'Agnolo: 479, **328**.

S. Jacopo sopr'Arno, 3, **4**.

S. Lorenzo

Brunellesco: Fabbrica, 137-144, **88-91**.

Donatello e Bertoldo: Pulpiti, 263-269, **170-171**.

Desiderio da Settignano: Tabernacolo, nella cappella del Sacramento, 597-600, **445-447**.

Brunellesco e Donatello: Sacristia 106-110, **61-63**.

Brunellesco: Armadî, 113, **65**.

Maestro Donatelliano: Tomba di Giovanni de' Medici e di Piccarda, 110-113, **64**.

Donatello: Decorazione della cappella d'altare, 250-252, **158**.

Andrea Verrocchio: Monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici, 649-653, **486-489**.

Id.: Lavabo, 654, **490**.

S. Marco

Michelozzo: Cappella della Sacristia, 288, **181**.

Id.: Chiostri, 272, 285-288, **178-179**.

Id.: Cornice nella Sala Capitolare, 288, **180**.

Id.: Biblioteca, 288-291, **182**.

S. Maria degli Angeli (Oratorio di)

Brunellesco: 88, 106, **60**.

S. Maria Maddalena de' Pazzi

Cenno storico, 440.

Giuliano da Sangallo: Facciata e Loggiato, 449-450, **304**.

S. Maria della Neve

Giuliano da Sangallo: Chiesa e Chiostro; soffitti e arredi in legno, cenno storico, 378.

S. Pancrazio

Cappella Rucellai. Cenni storici, 164.

Id. Leon Battista Alberti: Interno, 190, **116-120**.

Id. Id.: Santo Sepolcro, 191-202, **121-130**.

Id.: Triforio, 203, **131**.

Confraternita di S. Pietro Martire

Cronaca: Ingresso, 438.

S. Salvatore all'Arcivescovado, 2.

S. Salvatore all'Osservanza

Cronaca: 423-426, **284.-286**.

S. Spirito

Cenni storici, 86-87.

Brunellesco: Interno, 144-145, **92**, **93**, **94**.

Salvi d'Andrea: Porta, 369, **244**.

Giuliano da Sangallo: Sacristia: 440, 450-454, **305-306**.

Cronaca: Vestibolo, 435-438, 440, **292-296**

Id.: Cupoletta dell'atrio, 420.

Baccio d'Agnolo: Campanile, 482-483, **329**

S. Trinita

Luca della Robbia: Monumento al vescovo Federighi, 338, **216**.

Benedetto da Rovezzano: Altare, 666, **501**.

Sepolcro Altoviti, 667, **503**

Galleria degli Uffizî, Gabinetto di stampe e disegni

Francesco di Giorgio: Studio d'altare, 871, **665-666**.

Loggetta Rucellai

già attribuita all'Alberti, 164, 190, **114-115**.

Loggia del Bigallo,

Scuola di Andrea Pisano (?): 13, **9**.

Loggia dei Lanzi

Simone di Francesco Talenti e Benci di Cione: 16, **11**.

Donatello: Piedistallo della Giuditta, 262-263, **168-169**.

Loggiato di fronte al portico degli Innocenti, 100-101, **57**.

Museo Nazionale

Brunellesco: Modello in bronzo per le porte del battistero, 69, 91-92.

Benedetto da Rovezzano: Camino, 667, **502**.

Luca della Robbia: Lunetta, 333-335, **213**.

Museo dell'Opera di S. Maria del Fiore

Frammenti cosmateschi, 8.

Brunellesco: Modello per la lanterna della cupola di Santa Maria del Fiore, 94, 97, **51**.

Pagno di Lapo Portigiani: Madonna, 327.

Donatello: Cantoria, 249-250, 333.

Luca della Robbia: Cantoria, 331-333, **212**.

Ospedale degli Innocenti
Cenni storici, 84-85.
Brunellesco: Portico, 98-100, **54-56**.

Palazzo Antinori
Giuliano da Majano (?): 386-389, **256**.

Palazzo Bartolini-Salimbeni
Baccio d'Agnolo: 477, 479, **327**.

Palazzo Busini
Brunellesco (?): 89, 150.

Palazzo Canigiani
Michelozzo: Cortile, 322, **209**.

Palazzo Castellani, 6.

Palazzo Corsi
Michelozzo: 274.

Palazzo Gondi
Giuliano da Sangallo, 440, 455-458, **307-313**.

Palazzo Guadagni
Cronaca: 423, 426-432, **287**, **288**.

Palazzo Horne
Cronaca (?): 432-434, **289-291**.

Palazzo Magnani,
Giuliano da Majano (?): 389, **257**.

Palazzo Martelli
Donatello: Stemma, 262.

Palazzo de' Medici
Michelozzo, 292-299, 314, 322, **183**, **184**, **201**. **208**.
Maso di Bartolomeo: Graffiti del cortile, 275, 329.

Palazzo di Parte Guelfa
Brunellesco: 85 (cenno storico), 103-106, **58-59**.
Predecessore del Brunellesco: Cortile, 24-27, **16-18**.

Palazzo Pazzi Quaratesi, 89, 152.

Palazzo Pitti
Brunellesco: Facciata, 150, **98**, 182.

Palazzo Quaratesi, vedi: Palazzo Busini

Palazzo Riccardi, vedi: Palazzo de' Medici

Palazzo Rucellai
Leon Battista Alberti: 163 (cenno storico), 182-186, **111-113**.

Palazzo di Agostino della Seta
Baccio d'Agnolo: 475-477, **326**.

Palazzo Spini, 6, **5**.

Palazzo Strozzi
Benedetto da Majano: Esterno, 416-417, **281**.
Cronaca: Cortile, 417-418, **282**, 420.

Palazzo Strozzino
Michelozzo e Giuliano da Majano: 378 (cenno storico), 383-386, **252**.

Palazzo Vecchio
Sala dei Duecento: Michelozzo e aiuti, Soffitto, 278, 320-322, **206-207**.
Salone degli Otto: Benedetto da Majano, Soffitto, 410, **272**.
Sale del Consiglio e dell'Udienza: Giuliano da Majano, Opere di rinnovamento, 380 (cenno storico).
Sala dell'Udienza: Benedetto da Majano, Soffitto, 411, **273**.
Sala dell'Orologio: Benedetto da Majano, Porta d'ingresso, 411, **274**.
Id.: Porta, nella sala dell'Orologio, 411-412, **275**.
Sala dei Cinquecento: 438, **297-293**.
Cortile: Michelozzo, Opere di ritacimento, 275, 299.

Piazza della Signoria
Donatello: Base del *Marzocco*. 248.

Porta di S. Frediano, 16, **12**.

Porta di S. Niccolò, 16.

Porta al Prato, 16.

Porta Romana, 16.

Via dell'Agnolo
Luca della Robbia: Lunetta, 336, **215**.

FIRENZE (dintorni di)

Villa Medicea di Careggi
Michelozzo: 271 (cenno storico), 285, **176**
Predecessore di Michelozzo: Cortile, 24-27, **19**.

FORLÌ

S. Biagio
Francesco di Simone: Monumento di Barbara Astorgi, 654, **491**.

Galleria Comunale
Benedetto da Majano: Tomba del Beato Marcolino, 404, **269**.

FOSSOMBRONE

Palazzo ducale,
Francesco di Giorgio: 812, **617-618**.

GANGALANDI

Chiesa
Leon Battista Alberti: Coro, 204-205, **134**

GUBBIO

Ex-Convento di S. Pietro
Seguaci di Francesco di Giorgio: Chiostri, 802.

Palazzo Ducale
Francesco di Giorgio, 788-802, **598-612**.

IMOLA

S. Domenico
Checco da Imola: Chiostro, 373, 377.

Palazzo del Pozzo
Giorgio Fiorentino e figli: 375-377, **247**.

Palazzo Sersanti
Giorgio Fiorentino e figli: 373, **245**.

Palazzo Sforza
Giorgio Fiorentino e figli: 373, **246**.

Rocca
Giorgio Fiorentino e figli: 377, **248-249**.

IMPRUNETA

Chiesa Collegiata
Michelozzo e Luca della Robbia: Tabernacolo, 309-314, **200**.

JESI

Casa de Amicis
Seguaci di Francesco di Giorgio: 824, **627**.

Casa presso il palazzo del Comune
Seguaci di Francesco di Giorgio: Portale, 824, **626**.

« Domus Verronum »
Francesco di Giorgio: Portale, 820-824, **625**.

Palazzo del Comune
Francesco di Giorgio: 814-820, **619-624**.

LE MANS

Cattedrale
Francesco Laurana: Tomba di Carlo IV d'Anjou, 562, **414**

LONDRA

British Museum
Francesco di Giorgio: Medaglia di Federigo da Montefeltro, 749, **562-563**.

LORETO

Basilica della Santa Casa
Giuliano da Sangallo: 442, 466-468, **319-320**.
Giuliano da Majano: Porta, 380, 412, **276**.
Benedetto da Majano: Lavabo, 413, **277**.

LUCCA

Duomo

Iacopo della Quercia e suoi contemporanei: 33-48, **26-36**.

Matteo Civitali: Il tempietto del Santo Volto, 655-656, **493**.

Id.: Altare, 656, **494**.

Id.: Transenne del coro, 656, **495**.

Id.: Pulpito, 656, **496**.

Id.: Monumento a Pietro Noceto, 656, **497**.

Id.: Acquasantiera, 659, **498**.

S. Frediano

Jacopo della Quercia: Pala d'altare, 52-55, **40**

Id.: Lastre tombali dei coniugi Trenta, 55-57, **41-42**.

S. Maria della Rosa, 33.

Opera del Duomo: Pastorale, 97, **53**.

Palazzo Bernardini

Francesco Marti: 484. **330-331**.

Palazzo Cenami

Francesco Marti: Cortile, 484, **332**.

Palazzo Guinigi, 33, **24-25**.

Palazzo Pretorio

Matteo Civitali: 662-665, **499**.

MACERATA

S. Maria delle Vergini, 469, **321**.

MANTOVA

Casa Andreani

Luca Fancelli: 582, **434**.

Case Arrivabene

Luca Fancelli: 582, 588, **439-440**.

Casa Benzoni

Luca Fancelli: Fregio del cornicione, 577, **430-431**.

Luca Fancelli: Casa Cadenazzi, 582, **436-437**.

Casa del Mantegna

Leon Battista Alberti: Atrio, 214-217, **145**.

Castello

Luca Fancelli: Porta nella camera degli Sposi, 577-581, **433**.

Id.: Domus Nova », 588-591, **441**.

Luciano Laurana: Cortile di San Giorgio, 692-698, **522-526**.

Mensola antica nel Museo, 214, **141-142**.

Luca Fancelli: Transenne provenienti dal S. Sebastiano, nello stesso museo, 577, **426-429**.

Chiesa di S. Andrea

Leon Battista Alberti: 220-230, **149-152**.

Luca Fancelli: Decorazione 577, **432**.

Duomo

Cappella dell'Incoronata, 217-220, **146-148**.

S. Sebastiano

Leon Battista Alberti: 163, 212-214, **137-140**, **143-144**.

Corso Umberto I

Occhio del portico, Luciano Laurana: 698-699, **527-529**.

Antico Ospedale in Via Salita

Luca Fancelli: 582, **435**.

Torre dell'Orologio

Luca Fancelli: Basamento, 583, **438**.

MILANO

Chiesa di S. Eustorgio

Michelozzo e maestri lombardi: Cappella di S. Pietro Martire, 275-276, 316-318, **203**.

Museo del Castello

Porta del banco mediceo

Michelozzo e Omodeo: 275, 314-316, **202**.

MONREALE

Duomo

Francesco Laurana: Frammento di soffitto, 562-566, **415**.

MONTI SAN SAVINO

Loggia dei Mercanti
Antonio da Sangallo: 472.

Palazzo del Cardinal del Monte,
Antonio da Sangallo: 474, **325**.

MONTEPULCIANO

S. Agostino
Michelozzo: Facciata, 270, 283-285, **175**.

NAPOLI

Arco d'Alfonso
Luciano e Francesco Laurana, Pietro da Milano e altri: 670, **507**.

Castelnovo
Luciano Laurana: 670, **506-511**.
Interpreti napoletani di Luciano Laurana: il Cortile, 692, **520-521**.

S. Angelo a Nilo
Donatello e Michelozzo: Monumento al Cardinale Brancaccio, 269, 270, 282-283, **174**.

S. Eligio
Giuliano da Majano: Soffitto (disegno), 383.

Chiesa di Monte Oliveto
Benedetto da Majano: Trittico, 413-416, **278**.
Antonio Rossellino e Benedetto da Majano: Tomba di Maria d'Aragona, 636, **475**.
Antonio Rossellino: Trittico, 636-640, **476**.

Museo di S. Martino
Francesco Laurana: Base di pergamo, 554-557, **407-410**.

Porta Capuana,
Giuliano da Majano e Luca Fancelli: 380 418, **283**.

ORVIETO

Cattedrale
Antonio Federighi: Pila, 709-712, **534**

OSTIA

Chiesa di S. Aurea,
Baccio Pontelli, 925, **707**

Rocca
Baccio Pontelli: Porta, 919, **704**.

PADOVA

Casa al Ponte delle Torreselle
Donatello: 260-262, **164**, 260-262, **165-166**.

Casa in Via Altinate
Imitazione della Casa precedente, 262, **167**.

Monumento al Gattamelata
Donatello: 256-260, **163**.

Chiesa del Santo
Donatello: Pilastri dell'altare, 252-256, **159.160**.
Id.: Presbiterio, 256, **161-162**

PALERMO

S. Francesco
Francesco Laurana: Arco della cappella Mastrantonio, 550, 557-559, **411**.

PARIGI

Museo di Cluny
Andrea della Robbia: *Adorazione*, 342.

PERETOLA

S. Maria
Luca della Robbia: Tabernacolo, 335-336. **214**.

PERUGIA

Casa di Baldo degli Ubaldi, 550, **400**.

S. Bernardino
Agostino di Duccio: 537-547 **392-397**.

S. Domenico
Agostino di Duccio: Altare, 547-548, **398**.

S. Pietro
Mino da Fiesole: Trittico, 616, **460**.

Pinacoteca Vannucci
Francesco di Giorgio: *La Flagellazione*, 880, **672**.

Porta S. Pietro
Agostino di Duccio: 548-550, **399**.
Seguaci di Agostino di Duccio:

PESARO

Palazzo della Prefettura,
Seguaci di Francesco di Giorgio: 836, **638-639**.

PESCIA

S. Francesco
Lazzaro Cavalcanti: Cappella Cardini, 364, 369, **241**.

Madonna a pie' di Piazza
Lazzaro Cavalcanti: 364-368, **240**.

PIENZA

Cattedrale
Bernardo Rossellino: 502-505, **354-355**

Palazzo Arcivescovile
Lorenzo Vecchietta (?): 732, **555**.

Palazzo Piccolomini
Bernardo Rossellino: 499, 502, **345-349**, **353**.

Palazzo Pubblico
Id.: 499, **350**.

Piazza del Duomo
Bernardo Rossellino: Pozzo, 499-500, **351-352**

PISA

Ponte della Spina
Giuliano da Sangallo: 444.

Università
Brunelleschiani: Cortile, 359, **234**,

Porta del Parlascio
Brunelleschi: Bastione, 86.
Brunelleschi: Cittadella, 85.

PISTOIA

Battistero
Ventura Vitoni: Porta, 490, **338-339**.

Duomo
Andrea della Robbia: Volta del portico, 345-347, **222**.

S. Giovanni Battista
Ventura Vitoni: Porta, 488.
Id.: Cupola, 489-490, **236**.

Madonna dell'Umiltà
Ventura Vitoni: 490. **337**.

S. Maria delle Grazie
Michelozzo: 486, **334-335**.

Palazzo Panciatichi
Ventura Vitoni: Cornicione, 490.

Ospedale del Ceppo
Giovanni della Robbia e Ventura Vitoni: Portico, 101-103, 350, 490, **225**.

POGGIO A CAJANO

Giuliano da Sangallo: Villa Reale, 440, 464-466, **316-318**.

PONTIGNANO

Portale del Chiostro della Certosa, 724, **549**.

PRATO

Duomo
Donatello e Michelozzo: Pulpito, 248-249, 270, **157**.
Andrea della Robbia: Lunetta della porta, 344
Giuliano e Benedetto da Majano: Tabernacolo, 404, **270**.
Mino da Fiesole e Antonio Rossellino: Pergamo, 640, **477**.

S. Maria delle Carceri
Giuliano da Sangallo: 440, 444-448, 472, **299-303**, **323**.

RAGUSA

Torre Mincetta
Luciano Laurana (?): 692, **519**.

Palazzo dei Rettori
Onofrio Napoletano, Michelozzo, Giorgio da Sebenico: 276-277, **204**.
Michelozzo: Portico, 318, **205**.

RECANATI

S. Agostino
Giuliano da Majano e aiuti: Porta, 393, **263**.

S. Domenico
Giuliano da Majano e aiuti: Porta, 380, 393, **264**.

Palazzo Venier
Giuliano da Majano: 380, 393, **260-262**.

RIMINI

Palazzo Letimi
Seguaci di Francesco di Giorgio: 836, **640-641**.

Tempio Malatestiano
Leon Battista Alberti: 166-182, **103-105, 107-109**
Esterno: Opera di Matteo de Pasti, 511-513, **359-362**.
Interno: Matteo de' Pasti e aiuti: 513-517, **365-369**.
Cappella della Vergine: Porta, 513, **363**.
Cappella delle Reliquie: Porta, 513, **364**.
Cappella di Sigismondo Pandolfo Malatesta: Medaglione, 514, **370**; Maso di Bartolomeo: Cancello, 329.
Cappella del Sacramento: Transenna, 522, **378-379**.
Prima Cappella a destra: transenna, 518 **376-377**; Padiglione sulla parete, 516, **372**, Francesco Laurana: Statue di Virtù e scudieri, 551-553, **403-406**.
Tomba d'Isotta, 516, **373**.
Tomba di Sigismondo Malatesta, 530, **382**.
Tomba della famiglia Malatesta, 517-518, **374-375**.
Piero della Francesca: Pittura, 182, **110**.

ROMA

S. Agostino (Chiostro)
Ignoto imitatore di Donatello: Ciborio, 244-246.

SS. Apostoli
Giovanni da Traù: Monumento al Cardinale Pietro Riario, 631, **471**.

Ara-Cœli
Donatello: Lapide sepolcrale del vescovo di Aquileia, 246.

S. Cecilia
Mino da Fiesole: Tomba del Cardinale Forteguerri, 612, **458**.

S. Clemente
Giovanni da Traù: Monumento al Cardinale Roverella, 631-633, **472**.

S. Cosimato
Baccio Pontelli: 921-925, **706**.

S. Francesca Romana
Ignoto imitatore di Donatello: Ciborio, 244-246.

S. Giacomo degli Spagnuoli
Baccio Pontelli: Porta, 930.
Id.: Tribuna, 930.

San Marco
Bernardo Rossellino (?): 495, 496, 498-499, **344**.
Mino da Fiesole e Giovanni Dalmata, da Traù: Tabernacolo, 628, **469**.

S. Maria dell'Anima
Giuliano da Sangallo: 470, **322**.

S. Maria Maggiore
Giuliano da Sangallo: Soffitto, 462-464, **315**

S. Maria sopra Minerva
Giuliano e Benedetto da Majano (?): Cappella Carafa, 400-403, **267**.
Mino da Fiesole: Tomba di Francesco Tornabuoni, 612-616, **459**.
Baccio Pontelli: Porta, 921, **705**.

S. Maria della Pace
Baccio Pontelli: Porta, 930

S. Maria del Popolo
Baccio Pontelli: Facciata, 925-929, **708-709**.

S. Pietro
Donatello: Ciborio, 242-244, **155**.
Antonio Pollajolo: Monumento a Innocenzo VIII, 645-649, **485**.
Giovanni da Traù: Monumento di Paolo II, nelle Grotte, 628-631, **470**.

S. Pietro in Montorio
Baldassarre Peruzzi: 912-917, **700-702**.
Imitatore di Baccio Pontelli: S. Agostino, 929, **710**.

S. Pietro in Vincoli
Baccio Pontelli: Portico, 930, **711**.
Giuliano da Sangallo: Il Chiostro, 454-455.

S. Stefano Rotondo
Leon Battista Alberti e Bernardo Rossellino: Lavori di restauro, 163, 494.

Museo di S. Pietro
Antonio Pollajolo: Monumento a Sisto IV, 644-645, **479-484**.

Palazzo della Cancelleria
Imitatori di Francesco di Giorgio: 930, **712-713**.

Palazzo della Farnesina
Baldassarre Peruzzi: 917-919, **703**.

Palazzo Pichi
Giovanni da Traù: 627-628.

Palazzo Vaticano: Appartamento Borgia
Giovanni da Traù: Busto di Pio II, 620.

Palazzo Venezia
Giovanni da Traù: Loggiato, 620-622, **464**.
Id.: Porta verso la piazza, 622-624, **465**.
Id.: Porta in via del Plebiscito, 624, **466**.
Bernardo Rossellino (?): Prima costruzione, 496-498, **341-343**.

San Leo
Francesco di Giorgio: Castello, 803-806, **613**.

Sassocorvaro
Francesco di Giorgio: Castello, 806-812, **614-616**.

Sebenico
Battistero
Alessi: 537, **391**.

Duomo
Francesco Laurana: Angeli portacartelli, 551-553, **401-402**.

Settimo
Badia
Maestri Brunelleschiani: Presbiterio, 356, 359, **233**.

Siena
Battistero: Facciata, 29-30, **21**.
Jacopo della Quercia e aiuti: Fonte, 57, 240, 270, **43**.

Cappella di Piazza, 33, **22-23**, **541**.
Antonio Federighi: Parte superiore della costruzione, 717-718, **541-542**.

Chiesuola di S. Bernardino
Giuliano Turapilli: Soffitto e decorazione di pareti, 900-903, **689-690**.

Chiesa del Carmine
Francesco di Giorgio e Vannuccio Biringucci: Sagrestia, 863-864, **662-664**.

S. Caterina
Francesco di Duccio del Guasta (?): La Facciata, 706-708, **533**.

S. Domenico
Benedetto da Majano: Ciborio, 404, **271**.
Giovanni di Stefano: Edicola della Cappella di S. Caterina, 898-900, **687**.

Duomo
Esterno, 28, **20**.
Antonio Federighi: Pila, 709-712, **535**.
Id.: Fonte, 712, **536**.
Id.: Decorazioni nella Cappella di S. Giovanni, 712, **537-538**.
Lorenzo Vecchietta: Tabernacolo, 732-737, **556-557**.
Francesco di Giorgio: Bronzi, 863, **659-661**.
Neroccio Landi: Tomba del vescovo Tommaso del Testa Piccolomini, 898, **686**.
Lorenzo di Mariano: Prospetto della libreria Piccolomini, 907-911, **695-696**.

Chiesa di Fontegiusta
Giacomo Cozzarelli e aiuti (?): Porta, 893, **682**.
Lorenzo di Mariano: Altare, 911-912, **697**.

S. Francesco, 854, **652**.
Francesco di Giorgio: Portale, 854-855, **653**.

S. Maria degli Angioli
Portale, 706, **632**.

S. Maria delle Nevi
Francesco di Giorgio: 754-749, **558-560**.

S. Martino
Lorenzo di Mariano: Altare, 912, **698**.

Chiesa dell'Ospedale
Francesco di Giorgio: Soffitto, 749, **561**.

Chiesa e Convento dell'Osservanza
Giacomo Cozzarelli: 883-885, **674**.
Andrea della Robbia: *Incoronazione*, 345.
Giacomo Cozzarelli: Armadî nel coro, 885, **675**.
Id. (disegno): Porta, 891-892, **680**.

Arciconfraternita della Santissima
Francesco di Giorgio: Tabernacolo, 856, **655**.

Chiesa del Santuccio
Ugolino di Vieri: Reliquiario, 96, **52**.

Chiesa de' Servi
Seguaci di Francesco di Giorgio: Restauri nell'interno, 893, **683-685**.
Giuliano Turapilli (?): Cornice della *Madonna* di Lippo Memmi, 903.

Fonte Gaia
Jacopo della Quercia: 30, 49-52, **38-39**.

Galleria dell'Accademia
Francesco di Giorgio: Annunciazione, 880, **673**.
Antonio Barili: Candelabre 903-906, **691**.
Lorenzo di Mariano: Porta, 907, **694**.

Loggia dei Mercanti
Jacopo della Quercia: 63-66, **48-49**.

Loggia del Papa
Antonio Federighi: 712-766, **539-540**.

Palazzo Bandini, 724, **547**.

Palazzo Calusi Giannini
Antonio Federighi: 720-722, **545**.

Palazzo della Ciaja, ora dei Tribunali
Francesco di Giorgio: Loggia, 856-863, **656-658**.

Seguace di Francesco di Giorgio: Porta, 892-893, **681**.

Palazzo Comunale
Antonio Barili: Cofano, 906, **692**.

Palazzo Costantini
Seguaci del Federighi: Portale, 724, **548**.

Palazzo dei Diavoli o dei Turchi
Antonio Federighi: 718-719, **544**.
Antonio Federighi: Cappella, 718, **543**.

Palazzo del Magnifico
Giacomo Cozzarelli: 885-888, **676-679**.

Palazzo Nerucci, detto delle Papesse, 724-726, **550-551**.
Antonio Federighi: Il Cortile, 726-729, **552**.

Ospedale di S. Maria della Scala
Maestri Brunelleschiani: 359, **235**.

Palazzo Piccolomini
Bernardo Rossellino: 505-508, **356-357**.
Lorenzo di Mariano: Capitelli nell'atrio e sulla scala, 907, **693**.

Palazzo Pollini
Baldassare Peruzzi: 912, **699**.

Palazzo Spannocchi
Giuliano da Majano: 378, 386, **254-255**.

Palazzo Stasi
Antonio Federighi: Portale, 722-724, **546**.

Palazzo Ugurgieri, 730-731, **553**.

Palazzetto Venturi, 888.

S. Gimignano

S. Agostino
Benedetto da Majano: Cappella di S. Bartolo, 416, **280**.

Chiesa Collegiata
Benedetto da Majano: Cappella di S. Fina, 378, 393-397, **265**.

Spello

Rotonda
Seguaci di Francesco di Giorgio: Porta, 836, **662**.

Spoleto

Cattedrale
Pippo Fiorentino e Ambrogio Barocci: Portico, 702, 530.

Tagliacozzo

Palazzo Orsini
Seguaci di Francesco di Giorgio: Porte della loggia, 836, 840, **643**.

Tarascon

Castello
Luciano Laurana (?): 670, **504**, 689-692.

S. Marta
Francesco Laurana: Monumento di Giovanni Cossa, 559-562, **412-413**.

Tolentino

S. Nicola
Tomba di S. Niccolò, 537, **390**.

Torino

S. Giovanni
Meo del Caprina: 484-486, **333**.

Trequanda

S. Pietro Apostolo
Francesco di Giorgio: Portale, 856, **654**.

Urbino

S. Bernardino
Francesco di Giorgio: 779-787, **586-593**.

Chiesa di S. Domenico
Maso di Bartolommeo: Porta, 329-331, **211**.

Museo del Palazzo Ducale
Ignoto scultore: Madonna, 566, **416**.

Palazzo Ducale
Luciano Laurana: Facciata ovest, 679-683, **510**.
Id.: Cortile, 684-689, **512-516**.
Id.: Scala dei torricini, 689, **517**.
Primo salone: Id.: Chiavi di volta, 689, **518,531**
Ignoto maestro: Finestre sul fianco del palazzo, 568-569, **417, 418-419, 420-421**.
Id.: Peducci di vele, 569, **422-423**.
Id.: Camino nella sala attigua a quella della Jole, 569, 574, **424**.
Id.: Camino e porta nella sala della Jole, 569, 574-577, **425**.
Francesco di Giorgio e aiuti: Bifore sul fianco prospiciente la chiesa di S. Domenico, 751, **565-566**.
Id.: Porte e finestre nel lato verso la piazza, 751-758, **567-568**.
Francesco di Giorgio e Domenico Rosselli: Sala degli Angeli, 758-764, **569-572**.
Francesco di Giorgio e Giacomo Cozzarelli: Sala del Magnifico, 771-777, **580-584**.
Francesco di Giorgio e traduttori: Decorazione dello studio di Federigo, 764-767, **573-574**.
Id.: Tarsie di porte, 767, **575-576-577**.
Id.: Veduta prospettica, 771, **578**.

Palazzo Ligi o Passionei
Seguaci di Francesco di Giorgio: 788, **594-595**.

Antico Ospedale
Seguaci di Francesco di Giorgio: Portico, 788, **596-597**.

VENEZIA

Chiesa dei Carmini
Francesco di Giorgio: *Deposizione della Croce*, 749, **564**.

VERNA

Chiesa Maggiore
Andrea della Robbia: *Adorazione*, 342, **220**.
Id.: *Annunciazione*, 342-343, **221**.

VERONA

S. Anastasia
Rosso Fiorentino (attribuita al): Tomba di Cortesia Serego, 514, **371**.

VERPOLIE

Chiesa, 676, **509**.

VICOVARO

Domenico di Capodistria e Giovanni da Traù: Tempietto, 620, **463**.

VILLENEUVE-LES-AVIGNONS

Luciano Laurana (?): Castello, 670, **505**, 689-692.

VOLTERRA

Battistero
Mino da Fiesole: Tabernacolo, 608-612, **456**.

INDICE DEGLI ARTISTI

Agostino di Duccio, 517, 524, 537-550.
Alberti Leon Battista, 68-69, 153-155, 156-233, 256-260, 496-498.
Alessi Galeazzo, 537.
Algozzo da Settignano, 494.
Amadeo Gio. Antonio, 318.
Ambrogio da Milano, 276.
Andrea del Castagno, 256.
Andrea da Fiesole, 62.
Andrea Pisano, 10, 13.
Antonio di Migliorino Guidotti, 164.
Antonio di Simone, 327.
Antonio di Cristoforo, 161.
Antonio da Imola, 373.
Antonio di Manetto Ciacheri, 369.
Arnolfo di Cambio, 8-10, 74.

Baccio d'Agnolo, 475-483.
Baldino di Cino, 492.
Baldovinetti Alessio, 383.
Barili Antonio, 903-906.
Barocci Ambrogio, 640. 702, 749, 751, 758, 778-779.
Baroncelli Niccolò, 161
Battista d'Antonio, 79.
Benci di Cione, 16.
Benedetto da Majano, 378, 380, 393-418, 636.
Benintendi Guglielmo, 34
Bernardo di Matteo da Settignano (vedi: Rossellino Bernardo).
Bertoldo, 267-268.
Biringucci Vannuccio, 863, 900.
Brunelleschi Filippo, 10, 24, 67-155, 182, 359-360, 364.
Bruno di Ser Lapo Mazei, 81.
Buggiano (vedi: Lazzaro Cavalcanti).

Carnero Matteo, 256.
Cavalcanti Lazzaro, 88, 118, 359-369, 600-601.
Civitali Matteo, 654-665.
Checco da Imola, 373.
Corradini (Bartolomeo), detto Fra' Carnevale 702.
Cozzarelli Giacomo, 767, 771-777, 883-893.
Cronaca v. Simone del Pollaiolo).

De Marchixiis Giorgio, 373-377.
Desiderio da Settignano, 593-602, 612.
Domenico di Nozzo, 844.
Domenico stagnaro, 81.
Donatello, 70, 71, 72-73, 74, 91, 110, 235-269, 281-283, 333,

Fancelli Luca, 164, 215, 577-591.

Federighi Antonio, 709-729.
Finiguerra Maso, 383.
Fra' Carnevale (vedi: Corradini).
Francesco di Duccio del Guasta, 708.
Francesco di Giorgio Martini, 577, 731-732, 737-883.
Francione (Francesco di Giovanni, detto il), 439.
Francesco di Simone, 351-356, 654.

Ghiberti Lorenzo, 20-23, 75, 79, 80, 82, 91-92, 269, 278-280, 509.
Ghieri Ciuccii, 34.
Giorgio da Sebenico, 277.
Giotto, 10.
Giovanni d'Ambrogio, 75.
Giovanni Pisano, 8, 28-38.
Giovanni da Imola, 36.
Giovanni da Gaiuole, 278, 378.
Giovanni da Traù, 620-634.
Giovanni da Majano, 380, 404.
Giovanni di Stefano, 737, 898-900.
Giuliano da Majano, 81, 373, 377-393, 400-404, 412-413, 416, 418.
Giuliano da Settignano, 494.
Giuliano Pesello, 75.

Jacopo della Quercia, 28 III, 30, 33, 36, 38-41, 43-46, 48-66.
Juvara Filippo, 220.

Landi Neroccio, 893-898.
Laurana Francesco, 524, 550-566.
Laurana Luciano, 155, 550, 577, 669-704.
Lorenzo di Mariano, detto il Marrina, 906-912.
Luna (Francesco della), 85, 98.

Masaccio (vedi: Maso di Bartolommeo).
Maso di Bartolommeo, 235, 273, 275, 329-331.
Masolino da Panicale, 359.
Mariotto di Giovanni Fiorentino, 378.
Marrina (vedi: Lorenzo di Mariano).
Marti Francesco, 484.
Matteo de' Pasti, 164, 172, 178, 180, 511-527.
Meo del Caprina, 439, 484-486.
Michelozzo, 20, 137, 235, 237, 238, 248-249, 269-326, 378, 383, 486.
Mino da Fiesole, 603-619, 628-631, 640.

Niccolò di Siena 33.
Niccolò di Francesco, 492.
Nuti Matteo, 528-537.

Omodeo, v. Amedéo Gio. Antonio.
Onofrio di Giordano, 276.
Onofrio Napoletano (vedi: Onofrio di Giordano).
Orcagna Andrea, 10-13.

Pagno di Lapo Portigiani, 269, 274, 281-282, 306-309, 326-329.
Paolo Uccello, 256.
Peruzzi Baldassarre, 856, 912-919.
Piero della Francesca, 182, 550.
Pippo d'Antonio, 702.
Pollajolo Antonio, 641-649
Pontelli Baccio, 919-930.

Ristoro (Fra'), 7.
Robbia (Luca della), 133, 236, 273, 306, 309-314, 329, 331-342.

Robbia (Andrea della), 236, 342-347.
Robbia (Giovanni della), 101-103, 236, 347-350.
Rosselli Domenico, 751, 758-764.
Rossellino Bernardo, 81, 152, 163, 186-190, 396, 491-511, 621.
Rossellino Antonio, 510-511, 634-641.
Rovezzano (Benedetto da), 665-667.

Salvi d'Andrea, 369.
Sangallo (Antonio da), 472-474.
Sangallo (Giuliano da), 152-153, 437, 438-472.
Scirri Paolo, 702.
Simone del Pollaiolo (detto il Cronaca), 416, 418-438
Simone di Francesco Talenti, 15-16.
Sisto (Fra'), 7.

Talenti Francesco, 74.
Turapilli Giuliano, 900-903.

Ugolino di Vieri, 96.
Urbano da Cortona, 706, 708.

Vecchietta Lorenzo, 732-737.
Verrocchio Andrea, 81, 378, 649-654.
Vitoni Ventura, 101-103, 350, 486-490.

ERRATA-CORRIGE

Pag. 30, linee 4-5: *ad ospitare gli angeli di Fonte Gaia*, invece di: *ad ospitare l'Angelo e l'Annunziata in Fonte Gaia.*

» 63, sotto la figura 47: *tomba di Bartotomeo da Saticeto*, invece di: *tomba di Antonio Galeazzo Bentivogtio.*

» 163, ultima linea: *basitica di San Lorenzo* invece di: *basitica di Sant'Andrea.*

» 204, linea 14: (*fig. 123*) invece di: (*fig. 135*).

» 269, linea 18: *monumento Cossa* invece di: *monumento Coscia.*

» 396, linee 7-8: *momento di Santa Fina*, invece di: *monumento di Santa Fina.*

» 790 e 791, sotto le figg. 594, 595: *palazzo Ligio Passionei*, invece di: *Patazzo Ligi o Passionei.*

» 902, sotto la figura 689: *Giuliano Turapilli*, invece di: *Ventura di ser Giuliano Turapitli.*

L'ARCHITETTURA DEL QUATTROCENTO

Parte I.

I.

L'ARCHITETTURA TOSCANA SINO AL DOMINIO DEL BRUNELLESCO

L'architettura romanica in Firenze. — Persistenza della tradizione classica. — Inizio del Quattrocento con la decorazione della porta della Mandorla in Santa Maria del Fiore. — Lorenzo Ghiberti erede dell'arte gotica. — Edifici prossimi all'arte del Rinascimento nel principio del '400 a Firenze.

Continuazione a Siena in tutto il Trecento dell'architettura gotica iniziata da Giovanni Pisano. — Fioritura di forme senesi in San Martino di Lucca, preludi del Rinascimento.

Jacopo della Quercia erede di Siena gotica: la tomba d'Ilaria del Carretto, la Fonte Gaia, pala di S. Frediano e pietre tombali dei Trenta a Lucca, il fonte battesimale di San Giovanni, la porta di S. Petronio, e la tomba di Bartolomeo da Saliceto a Bologna, la loggia dei Mercanti a Siena.

Le forme dell'architettura del Rinascimento in Firenze hanno origini vetuste, e, più che in ogni altra città d'Italia, vengono spontanee alla luce, continuano naturalmente in un ordine che, per variare di tempi, non sembra mai essersi interrotto. Lo spirito di conservazione, che aveva tesoreggiato, tra i ruderi del mondo antico, i ricordi della classicità, e si era improvvisamente reso manifesto ai primi albori di vita romanica dopo il Mille, affermato poi sino al Dugento in fiorite costruzioni, mantenuto lungo le gotiche nervature, si schiara, si purifica, si calma, al principio del XV secolo, nello stil nuovo. [1]

---

[1] Sulla Storia dell'Architettura italiana in generale, cfr.: GHIBERTI (LORENZO), *I Commentari*, ed. di J. v. Schlosser, I e II, II, Berlin, 1912; ALBERTI (LEON BATTISTA), *De re aedificatoria*. Florentiae per Magistrum Nicolaum Laurentium Alamanum, 1485 (Traduzione di Pietro Lauro, Venezia, 1546); MARTINI (FRANCESCO DI GIORGIO), *Trattato di Architettura civile e militare* (Edizione di Carlo Promis, Torino, 1841-42, vol. 2, e atlante); FÉLIBIEN, *Vita degli Architetti* (Traduzione dal francese. Venezia, Fossati, 1755); MILIZIA (FRANCESCO), *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma, Monaldini, 1768; ID., *Memorie degli architetti antichi e moderni*, III ed., Parma, 1781; D'ARGENVILLE, *Vie des fameux architects depuis la Renaissance des Arts avec la description de leurs ouvrages*, T. I-II, Paris, 1787; COMOLLI (ANGELO), *Bibliografia storico-critica dell'Architettura civile ed Arti subalterne*, Roma, 1788-1792; QUATREMÈRE DE QUINCY, *Dizionario storico di architettura contenente le nozioni storiche, descrittive, archeologiche, biografiche, teoriche, didat-*

Nei secoli XI-XII una schiera di marmorari toscani, ligi all'antico molto più de' Cosmati romani, e, come questi, non semplici scalpellini, edificò, affermando, nei rivestimenti delle facciate, delle muraglie, come nei pavimenti, la propria abilità d'intagliatori, di decoratori *in opus sectile*.[1] Così nella basilica dei SS. Apostoli a Firenze (fig. 1), nel «bel San Giovanni» (fig. 2),[2] in San Miniato al Monte (fig. 3), in Sant'Andrea d'Empoli, quindi nella Badia Fiesolana, in San Salvatore all'Arcivescovado. Le forme architettoniche hanno perduto l'antico volume, gli aggetti si protendono timidamente: gli spazi son divisi, incorniciati da pilastrelli e colonnine, le parti della costruzione delineate, i piani principali contornati: e, per togliere tutto quel liscio, quel piatto, quel disegnato, si sente il bisogno d'applicar fasce di marmi, riquadrature rettangolari e qualche piccola rosa o stelletta. Più tardi, si variarono, si moltiplicarono le decorazioni incluse, nel bianco, di marmo

---

teorie e pratiche di quest'arte. 1ª trad. ital. di A. Mainardi. I-II, Mantova, 1842-44; KNIGHT (HENRY GALLY), *The ecclesiastical architecture of Italy*. London, Bohn, 1843; HOPE (THOMAS), *Historical Essay on Architecture*. 3 ed. London, Murray, 1840 (trad. ital. di Gaetano Imperatori); GAILHABAUD (JULES), *L'architecture du XVme au XVIIme siècle et les arts qui en dépendent*. Paris, Gide, 1858, 4 volumi; RICCI (AMICO), *Storia dell'Architettura in Italia dal secolo IV al XVIII*. 3 volumi, Modena, 1857-1859; VERDIER (AYMAR) et CATTOIS (F.), *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la Renaissance*. Paris, Morel, 1864; BÖHLMANN (JOSEF), *Die Architektur des classischen Altertums und der Renaissance*, Stuttgart, 1877; CHOISY (AUGUSTE), *Histoire de l'architecture*. Paris, 1899; REDTENBACHER (RUDOLF), *Die Architektur der italienischen Renaissance. Entwickelungsgeschichte und Formenlehre derselben*. Frankfurt a. M., 1886; REINHARDT (ROBERT VON), *Palast-Architektur von Oberitalien u. Toscana vom XV. bis XVIII. Jahrhundert*. Berlin, 1888; DEHIO (G.) u. BEZOLD (G. v.), *Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes*. 2 Bände, Stuttgart, 1892; CUMMINGS (CHARLES A.), *A history of Architecture in Italy*, Boston u. New York, 1901; RASCHDORFF (J. C.), *Palast-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 15-18. Jahrhundert*, Berlin, 1901; ANDERSON (W. J.), *The Architecture of the Renaissance in Italy*. London, 1907; GEYMÜLLER (HEINRICH v.) und SIEGMANN (CARL v.), *Die Architektur der Renaissance in Toskana*. XI Tafelbände. München, 1909; FRANK (PAUL), *Die Renaissance architektur in Italien*, Bd. I. Leipzig, 1912; BURCKHARDT (JACOB) und LÜBKE (WILHELM), *Geschichte der Renaissance in Italien*. 5 Auflage bearbeitet von Heinrich Holtzinger, 1912; [illegible] I. Geschichte der neueren Baukunst; PATZAK (BERNHARD), *Palast und Villa in Toscana*. Kl. Albert: A. Bermann. Leipzig, 1913; WILLICH (HANS), *Die Baukunst der Renaissance in Italien zum Tode Michelangelos*. I. Berlin, Neuestabesbrg. 1911; BAUM (JULIUS), *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*. Stuttgart, Hoffmann, 1920.

[1] PAPINI (ROBERTO), *Marmorari romanici*, in *L'Arte*, XII, 1909, p. 401. SWARZENSKI (GEORG), *Romanische Plastik und Inkrustationskunst in Florenz*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, vol. XXIX, 1906, pp. 515 segg. BEENE (ADOLF), *Der Inkrustationsstil in Toskana*. Berlin, 1912; RUPP (FRITZ), *Inkrustationen der romanischen Baukunst zu Florenz*. Strassburg, 1912.

[2] SUPINO (IGINO BENVENUTO), *Gli alberi dell'arte Fiorentina*. Firenze, 1907. SWARZENSKI (K. M.), *Das florentiner Baptisterium*. Berlin-Wien, 1918.

verde di Prato, tanto che l'architettura romanza fiorentina è tutta incassi di zone, di fasce, di ricami, ricercatrice, mediante le applicazioni di verde scuro sul bianco, di effetti che i lineamenti timidi e bassi non davano.

Sopravvenne il gotico, che non alterò le forme romanze di Sant'Jacopo sopr'Arno (fig. 4), ma diede alle cornici degli archi-

Fig. 1 — Firenze, Basilica dei SS. Apostoli.
(Fot. Alinari).

Fig. 2 — Firenze, il Battistero
(Fot. Brogi).

Fig. 3. — Firenze, San Miniato al Monte.
(Fot. Brogi).

volti nell'atrio di quella chiesa una maggiore elasticità; e si andò determinando timidamente nei palazzi Spini (fig. 5), Castellani,

Fig. 4 — Firenze, Sant'Jacopo sopr'Arno.
(Fot. Alinari).

Davanzati, appena con i raggi dei conci a crescente, disegnati, solcati, graffiti, sugli archi scemi o a tutto sesto delle finestre e delle porte; là dove, come in Santa Maria Novella, si ripete-

rono, da Fra' Sisto e Fra' Ristoro, le originarie forme cistercensi,[1] si giunse, in una parte della facciata, addirittura a fondere

Fig. 5 — Firenze, Palazzo Spini.
(Fot. Brogi).

gli elementi romanici coi gotici. Infine, sopra le scuole mona-

[1] Enlart (Camille), *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, Paris, Thorin, 1894.

stiche indirizzate a nordiche forme, l'arte di Arnolfo di Cambio, non reproduttrice devota di tipi esotici, tendente a imprimere carattere classico all'architettura, s'impose; e gli edifici, nonostante gli archi acuti e le punte gotiche, trassero cristallina struttura dal chiaro senso di proporzioni, dalla marmorea levigatezza delle superfici, dall'ordine logico dato alle statue nei loro sottili gusci. Grande stilista, finissimo intagliatore del marmo, Arnolfo, che aveva intonato le sue agili forme tornite, le sue superfici greche all'aria grave di Roma, portò a Firenze, per pochi anni, l'industria, l'esperienza e l'ingegno, dalle quali il Comune e il popolo di Firenze si ripromettevano « venustius et honorabilius templum aliquo alio quod sit in partibus Tuscie ».[1]

Da pochi frammenti di decorazioni di S. Maria del Fiore, del tempo arnolfiano, si può supporre che tra gli adepti di Arnolfo a Firenze fossero i marmorari romani, già al seguito di lui, maestro e duce, nell'Urbe; altri frammenti, oggi nel Museo dell'Opera,[2] permettono di arguire che presto fosse raggiunto o continuato a Firenze da aiuti del suo grande condiscepolo Giovanni Pisano.[3] Dai Cosmati e dai fervidi seguaci di Giovanni una nuova varietà decorativa avrebbe dovuto prodursi a Firenze, ma Arnolfo tutto regolò e trattenne, quantunque gli mancasse il tempo a segnare la sua potente impronta nella città dell'Arno. Si continuò, anche dopo la sua morte, nel sistema avito di sottolinee a fasce, a riquadri, ad archeggiature verde Prato. Ma, in generale, l'architettura romanica fu sempre viva sotto quelle vestimenta a righe, nel largo respiro delle arcate, spesse volte ancora a pieno centro, nel contrappesato euritmico coordinamento degli spazi, nelle classicheggianti incorniciature. Il gotico aveva causata una trazione alla linea romanica fiorentina, ma essa, subitamente, per via di rapide oscillazioni, si tese a riprendere il suo stato, a raccogliersi più sul quadrato

---

[1] Venturi (Ad.), *Arnolfo di Cambio*, in *L'Arte*, 1905, pagg. 254-265; Id., in *Storia dell'Arte*, IV, 1906.

[2] Cfr. Del Moro (Luigi), *La Facciata di Santa Maria del Fiore*, Firenze, Ferroni, 1888.

[3] Venturi (Ad.), in *Storia dell'Arte*, *La scultura del Trecento*, IV, 1906; Davidsohn, *Giovanni Pisano in Florenz*, in *Forschungen zur Geschichte in Florenz*, vol. IV, Berlin, 1909.

che non a stirarsi sul rettangolo, a stendersi sull'orizzontale che non a slanciarsi in alto. È un continuo riapparire della

Fig. 6 — Firenze, Santa Maria del Fiore.
(Fot. Brogi).

tradizione, dell'organismo classico: un ballatoio, lungo la nave media di S. Maria del Fiore (fig. 6), frena lo slancio delle arcate ogivali; e l'idea della Cupola, coronamento grandioso dell'edi-

ficio, centro risonante del tempio, forma anello di congiunzione tra l'architettura romanica e quella del Rinascimento.

Dopo Arnolfo, Giotto e Andrea Pisano diedero agli ornati qualche effetto di scuro, animarono riquadrature con sporti e rientranze, come con incassi di bassorilievi. Il pittore, applicando, entro i rettangoli, i rombi delle sue consuete decorazioni colorate, e l'orafo scultore cercarono effetti di rilievo e di chiaroscuro nel basamento del Campanile (fig. 7); i successori, dal mezzo del secondo ordine in su, pur conformandosi al loro esempio, lavoraron di tarsia intorno ai gotici finestroni.

Con l'Orcagna, la ricchezza ornamentale del rivestimento marmoreo sale in Firenze al suo culmine: vetri e marmi colorati compongono, tra i bianchi, sontuosi effetti musivi nel tabernacolo d'Orsanmichele (fig. 8); il disegno diviene sempre più complicato e minuto. Ma a questa vivace policromia, a questo prezioso effetto di traforo, ottenuto mediante i fondi colorati, si accompagna una gravità insolita e monumentale di linee, nell'arco maestoso che, sebbene frangiato di lobi gotici, s'apre sopra il trono della Vergine con l'ampiezza e la robusta lentezza propria all'indole dello scultore, alle sue forme massicce, composte, gravi, studiate con semplicità e serietà dalla vita. L'alto fregio orizzontale, con mezze figure a rilievo, poggiando sull'arco a pieno centro e tagliandone la cornice esterna, ne aumenta il carattere di gravità, antigotico, mentre gli archi del Brunellesco, sebbene a pieno centro, serberanno sempre agilità e snellezza. Il gotico si rifugia negli addentramenti delle modanature, nello slancio dei timpani e delle cuspidi, nella sopraelevazione della cupoletta, alta e rigonfia tiara, piedistallo alla statua del Redentore; e, infine, nella minuzia degli ornati che costellano il baldacchino di vetri e di tessere variopinte, tagliate a rombi, a quadrilobi, a quadri, a crocette, a fiori, sempre geometrici. Pilastrini e zone verticali dividono in quadri, con cerchi di ferro inscritti, il parapetto afforzato agli angoli da fasci di colonne e pilastri, basi, a lor volta, alla spira d'una tenue colonna e all'angelo portatorcia, eretto sulla transenna che attornia il fulgido baldacchino.

Tempra di scultore, l'Orcagna ama spessore di massa, vicenda di addentramenti e di sporgenze, ottenuta mediante le

Fig. 7 — Firenze, Campanile di Giotto.
(Fot. Alinari).

colonne, che rinsaldano gli angoli del tabernacolo, e le statue erette sulla trabeazione o sulle cuspidi, gli altirilievi del fregio, dei pennacchi, del basamento. E negli scavi delle colonne tortili,

nelle dense volute dei capitelli, nei compressi nodi delle sbarre poste a cornice delle mezze figure di angeli e profeti, si cela una

Fig 8 — Firenze, Orsanmichele: Tabernacolo dell'Orcagna. (Fot. Alinari).

energia faticosa e potente, che sembra portarci dal Trecento al Cinquecento fiorentino, mentre i rami attorti a rosa sul fondo

scuro del basamento preannunciano i superbi vasi e rami a traforo della cancellata donatelliana all'altare della Sagrestia di San Lorenzo. Nell'architettura degli scultori fiorentini, e non dei puri costruttori, troveranno eco i motivi orcagneschi. Lambiccato negli ornati, che da tutte le arti, persino dai lavori di ferro battuto, traggono motivo, complesso e rude nel taglio delle cornici, prodigo di scintille al tabernacolo di Maria, energico costruttore di rilievi, massiccio e fastoso, l'Orcagna rappresenta l'ultimo stadio dell'arte iniziata in Firenze, con aulica semplicità costruttiva, dal campanile di Giotto.

Prossimo di tempo, il grazioso oratorio noto sotto il nome di Loggia del Bigallo (fig. 9), opera probabile della scuola di Andrea Pisano,[1] spiega anch'esso un adorno rivestimento marmoreo, con angeli e profeti entro cornici lobate, spire intessute di rami e di fronde sotto gli archi, ruote a traforo nelle balaustre, specchi sulle facce dei pilastri, raggiere in bicromia entro il doppio arco leggermente ogivale che racchiude le bifore ad arco trilobo. Ma una differenza fondamentale di stile si nota fra il tabernacolo dell'Orcagna, coi suoi forti rilievi, coi suoi scavi ricurvi ampli e profondi, col movimento scultorio delle cornici, e questa costruzione sottilmente tagliata, con nitore di superfici e di spigoli, aliena dalle convessità. Gli ornati si addentrano nei pilastri per solchi ripetuti e decisi, ma non profondi; e nonostante la suddivisione minuta delle superfici, nonostante l'arco trilobo delle finestre, il Rinascimento ha un preludio in quest'aggraziato edificio, le cui pareti sono divise per mezzo di pilastri tagliati da robuste cornici, e l'arco si apre con monumentale ampiezza.

La libertà, la ricchezza dell'ornato, di cui l'Orcagna riveste il baldacchino della Vergine, scintillante come un firmamento, trova eco pur fra la sottigliezza elegante delle modanature e la scarsità antiorcagnesca degli aggetti, nelle pareti che chiudon

[1] Cfr. Poggi (Giovanni), *La Compagnia del Bigallo*, in *Rivista d'Arte*, Firenze, 1904, pag. 189 e segg.

Fig. 9 — Firenze, Loggia del Bigallo
(Fot. Brogi).

la loggia d'Orsanmichele (fig. 10), addobbate a festa da Simone di Francesco Talenti, con grandi rose a traforo fra intrecci di

Fig. 10 — Firenze, Orsanmichele.
(Fot. Alinari).

archi a pieno centro e accartocciati fregi fogliacei, che forman cornice a teste scolpite in altorilievo. L'effetto di magnificenza,

ottenuto dall'Orcagna col mosaico, è qui tratto dai rilievi, di tanta festosità e di tanta dovizia da vincere le decorazioni orientali; tutto ciò che v'è d'irto, d'acuto, di ferreo nella decorazione gotica è sparito: Firenze, ingemmando, addolcendo ogni forma, ha trasformato in stile suo proprio lo stile gotico fiorito del Nord.

Il nome di Simone di Francesco Talenti ricorre anche come di capomaestro della loggia dei Lanzi (fig. 11), in compagnia di Benci di Cione. Solenne per l'ampiezza monumentale delle arcate sorrette da potenti piloni, quali si vedono nel Duomo, fonte principale d'ispirazione, e in Orsanmichele; adorna, sotto l'attico a trafori, da una merlatura di archetti trilobi e,' nei pennacchi, di statue allegoriche in trono; sobria di ornati nel fregio composto da tenui scudi, la loggia dei Lanzi è tra le più imponenti costruzioni del Trecento fiorentino, solida, grandiosa e severa nella parsimonia decorativa. I preziosi merletti, che Simone di Francesco Talenti ha sciorinato con prodigalità fantastica sulle ricche pareti di Orsanmichele, si riducono a semplici quadrilobi nella dignitosa loggia destinata a pubbliche cerimonie, come a ritrovo dei cittadini di Firenze.

Il Trecento fiorentino fu dunque sostanzialmente lontano dallo spirito gotico d'oltr'alpe, dal quale aveva preso a prestito solo qualche elemento esteriore, che a poco a poco cadde di per sè, lasciando luogo alle forme indigene. E da per tutto la forma romanica ritorna, si fonde con le forme gotiche, dominandole. Dove il monachismo non era veicolo del gotico straniero, l'architettura latina s'innalza grande, solenne: esempio la porta di S. Frediano del 1333 (fig. 12), aperta da un grande arco a tutto sesto, e il soffitto sorretto da tre ampie arcate, pure a pieno centro, forti ed elastiche come l'acciaio.

Sempre così nell'architettura civile: quanto si è detto per la porta prebrunelleschiana di San Frediano si può ripetere per la Porta al Prato e per quelle di San Niccolò e Romana, le quali tutte continuano una stessa traccia architettonica, quasi fatalmente segnata dal tempo, rinnovata in modo perenne dalla

Fig. 11 — Firenze, Loggia de' Lanzi.
(Fot. Brogi).

tradizione. Così dicasi per le architetture dei palazzi fiorentini che abbiamo citato, e di altri ancora, dove si ritrovano moduli comuni, norme uguali di costruzione, passate di strada in strada

Fig 12 — Firenze, Porta di San Frediano.
(Fot. Brogi).

cittadina, come un vecchio motto d'ordine sempre echeggiante dal mondo romanico. Fuor della cerchia chiesastica, assimilatrice di idee universali, gli elementi indigeni, come patrimonio

sacro di fede patria, erano con più scrupolo mantenuti, rimessi in luce più puri e più schietti.

S'inizia il Quattrocento con la decorazione della porta della Mandorla in S. Maria del Fiore (fig. 13), dove tra i classici girali, tra le gotiche inquadrature, tra angioli e profeti, appaiono Perseo con la testa di Medusa, Ercole e Apollo, ninfe e tritoni,

Fig. 13 — Firenze, Santa Maria del Fiore, porta della Mandorla. (Fot. Alinari).

atleti e genietti: le decorazioni orcagnesche si sono fatte classiche, ed hanno rifiorito sulla porta del Duomo fiorentino. Sono l'annuncio dell'Umanesimo, della Rinascita, della civiltà italiana, che trova in Firenze la sua Atene.

* * *

Erede dell'arte gotica al principio del Quattrocento fiorentino, fu il collaboratore di Filippo Brunellesco nei lavori per la fabbrica del Duomo, Lorenzo Ghiberti, il delicato artista che ai suoi rilievi imprime l'eleganza della pieghevole linea trecentesca, solo eccezionalmente forzando il risalto della massa, l'intensità del chiaroscuro, a rispecchiare le aure classiche del Rinascimento. Le nuove forme dovevano necessariamente trovar echi nel compagno del Brunellesco, senza rinnovarne lo spirito.

Gotico rimane il Ghiberti, disegnando le nicchie di Orsanmichele,[1] con timpani lunghissimi, fra cuspidi addobbate di merletto, tenui pilastri, guscio profondo adorno di specchi musivi. Il timpano della nicchia di S. Matteo[2] è inflesso, tra aghi di lunghe sottili torricelle; gli altri, sono triangolari; ma ad eccezione di quello che forma il vertice del tabernacolo di San Matteo, eseguito con l'aiuto di Michelozzo, l'acuta sagoma rispecchia gotiche forme, che raggiungono delicatezza infinita nel tabernacolo e nella giovanile statua di Santo Stefano. I rilievi della prima porta affidata al Ghiberti per il Battistero hanno architetture di stampo classico, ma profilate con fragile esilità, quali la loggia della *Flagellazione*, retta da lunghe scanalature, colonnine simili a ceri, e il loggiato delle *Pentecoste*, con archi a pieno centro e festoni di verzura nel fregio della sottile trabeazione. Questi schemi brunelleschiani, timidamente attuati e quasi irriconoscibili nella grazia delle tenui sagome, si ritrovano più complicati nella seconda porta, dove i rilievi non sono racchiusi nella

---

[1] Schmarsow (A.), in *Jahrb. d. pr. Ksts.*, VIII, 1887 e *Die Statuen von Or San Michele*, in *Festschrift zu Ehren des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Leipzig, 1897.

[2] Cfr. Doren, *Das Aktenbuch zur Ghibertis Matthäusstatue*, in *Ital. Forsch. herausg. von Kunsthist. Inst. in Florenz*, I.

Fig. 14 — Firenze, Battistero, bassorilievo nella seconda porta di Lorenzo Ghiberti.
(Fot. Alinari).

Fig. 15 — Firenze, Battistero, bassorilievo nella seconda porta di Lorenzo Ghiberti.
(Fot. Alinari).

tradizionale cornice quadriloba, ma in formelle quadre, e dove anche gli encarpi sorgenti da due snelli vasi a corniciare la porta vestono forme del Rinascimento.

Un ampio edificio circolare, aperto da altissime arcate a pieno centro, e coronato da un breve secondo ordine con finestrelle a timpano, ricordo del Battistero, s'innalza nei rilievi che figurano la *storia di Giacobbe e di Esaù* dalla loro nascita all'*Inganno d'Isacco* (fig. 14) e l'*incontro di Saba con Salomone* (fig. 15), tra edifici riecheggianti gli stessi motivi: strette e lunghe arcate e interpilastri con finestrelle rettangolari o a centina. La reggia di Salomone,[1] nonostante alcuni prestiti classici dal Battistero, è una delicata vaporosa trama gotica, una fantastica cattedrale di cristallo; i moduli brunelleschiani e l'influsso del grande esemplare romanico fiorentino del bel San Giovanni, si ripetono uniformi negli sfondi architettonici, con sagome timide esili lunghissime, senza la nervosità, l'elasticità, l'ampiezza del Brunellesco, o la romana maestà del Battistero. Le trabeazioni lineate, gli archi a pieno centro lasciano chiaramente scorgere lo stampo brunelleschiano, ma l'eccessivo allungamento delle sagome prova la tenacia della tradizione gotica nell'arte del Ghiberti. E l'estrema gracilità, la sottigliezza inverosimile delle trame, l'inconsistenza della struttura architettonica si ritrovano anche nella anteriore composizione dell'arresto del Battista, ove, dietro le figure romanamente massicce, forzate nel rilievo, si eleva un edificio con brevi archi su sterminati pilastrini ed esili bastoncelli di colonne, simili a un aereo pergolato.

* * *

Nessuna costruzione gotica, anche in Firenze, dove il goticismo non ha spontanea fioritura, frenato nei suoi slanci e nelle sue acutezze dalla persistente tradizione classica, si avvicina all'arte del Rinascimento come due cortili di palazzi trecenteschi,

[1] Brockhaus (Heinrich), *Forschungen uber florentiner Kunstwerke*, Leipzig, Brockhaus, 1902.

continuati, senza dissidio di forme, dal Brunellesco e dal suo discepolo Michelozzo: il cortile di palazzo di parte guelfa (fig. 16)

Fig. 16 — Firenze, Palazzo di parte guelfa: Loggia nel cortile.

e il cortile della villa di Careggi.[1] Filippo Brunellesco, lavorando

[1] Per la storia della costruzione della villa cfr. Fabriczy (von) Cornel nel *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Michelozzo*, in *Jahrb. des Kgl. preuss. Kunstsammlungen*, 1904, vol. XXV.

all'esterno e alle sale del grande palazzo fiorentino, nulla creerà più semplice e puro della trecentesca loggia in due ordini, dove l'arco scemo, la colonna prismatica, le foglie d'acqua dei capitelli, sono bensì forme gotiche, ma la sobrietà elegante dell'ornato, la nitidezza d'intaglio della pietra precorrono le doti più elette del

Fig. 17 — Firenze, Palazzo di parte guelfa, loggia nel cortile: Capitello di colonna.

primitivo Rinascimento fiorentino. Tre archi scemi, pensili i due laterali, maggiore di apertura il mediano, introducono nel loggiato inferiore una nota grave: li sopportano due colonne in forma di prisma ottagonale, coronate da un superbo capitello con foglie d'acqua dense carnose (fig. 17), aggruppate in coppie ai lembi penduli, fusi insieme come gocce d'acqua spioventi.

Queste foglie, corona di regale bellezza nella propria costruttiva nudità massiccia, riappaiono nei peducci del sottoportico (fig. 18), creazione di rara eleganza per la forma svelta e sinuosa dell'apice, calice di cristallo di rocca intagliato, degno di portare quel

Fig. 18 — Firenze, Palazzo di parte guelfa, loggia nel cortile: Peduccio del sottoportico.

carnoso e rigoglioso fiore. Ma più di queste colonne, che trovano riscontro nella villa medicea a Careggi (fig. 19), sente l'avvento prossimo della Rinascita il loggiato superiore, dove il gotico ancora traspare nel sottile, lineato e quasi metallico profilo della cornice, che si ripiega ed aggetta in acuti sporti a base delle colonne, ma l'arte del secolo nuovo preludia nei fusti gentilmente

rastremati delle colonne e nei capitelli coronati di volute ioniche sopra il corpo foggiato a cesto.

Masaccio, iniziatore, nel campo pittorico, dello stil nuovo,

Fig. 19 — Careggi, Villa medicea: Cortile — (Fot. Alinari).

ripeterà, disegnando la robusta massiccia inquadratura architettonica della Trinità in S. Maria Novella, sopra le colonne

cilindrate, piene, grevi, i capitelli ionici che sbocciano dagli affusati steli di palazzo guelfo.[1]

* * *

In Siena, l'architettura gotica iniziata da Giovanni Pisano, con scultoria ricchezza d'incrostazioni marmoree, movimento pittorico d'ombre tra i meandri di un selvaggio ritorto ondeggiante fogliame, negli sfondi delle loggette archiacute e dei quadrilobi a traforo, entro spire di cornici o colonne, fra le irruenti masse dei gruppi statuari,[2] si continua per tutto il Trecento, e trova coronamento magnifico nell'arte di Jacopo, gotica di spirito anche quando accoglie forme della Rinascita, e quando, per impeto di fantasia, raggiunge cinquecentesca grandiosità d'effetti, quasi rompendo la catena artistica del Quattrocento, sorvolando il grande secolo. Colonne e pilastri a fascio scompaiono, nell'esterno del duomo di Siena (fig. 20), per opera dei collaboratori di Giovanni, sotto un superbo addobbo di foglie, sorgenti dalla base come da un vaso fiorito, di cui ricadendo ornino gli orli, per abbarbicarsi al tronco in curve possenti e grandiose; tra le cornici si assiepa una vegetazione esuberante frastagliata e densa; i piedistalli dei fasci di colonne cilindriche e prismatiche profilano punte di freccia tra nerborute curve.

L'esuberanza di questa flora fantastica rampante lungo le superfici, studiosa d'inviluppare ogni forma, anima dell'architettura del duomo senese, come dell'architettura di Jacopo, s'attenua lungo lo scheletro sottile del *duomo nuovo*, dove pure le foglie allineate a cornice del fregio, col vertice nodoso e ricurvo, grondaia per addensare le ombre, e il fregio di quadrilobi a traforo, continuano la tradizione di Giovanni, e le metalliche spire tornano a intrecciarsi nelle colonne di limite agli sguanci obliqui della porta, simile a un'adorna edicoletta, svelta e gracile. Tale

---

[1] Zucher (Paul), *Raumdarstellung und Bildarchitekturen im florentiner Quattrocento*, Leipzig, 1913.

[2] Venturi (Ad.), *Storia dell'Arte, La Scultura del Trecento e le sue origini*, V, 1907.

riduzione delle superfici mosse di Giovanni in superfici preziose, decorate di trine e di nastri verdi su bianco, tagliate da lunghe

Fig. 20 — Siena, Duomo: decorazione di colonne e pilastri. (Fot. Lombardi).

finestre ogivali, da edicolette appuntite per statue, si ritrova nella facciata del Battistero (fig. 21), e vi si ripetono i piedistalli

spezzati e sinuosi, le multiple cornici, le rapide spire attorno a finestre e porte. Echi di queste forme risuonano nell'arte di

Fig. 21 — Siena, il Battistero.
(Fot. Alinari).

Jacopo, nelle edicolette addobbate con fasto ad ospitare gli angeli di Fonte Gaia, negli specchi marmorei rivestiti da cartocci

di fogliame, nelle complesse cornici, ma con un rigoglio e una vitalità di forme che, se ancor apparivano nell'opera dei con-

Fig. 22 — Siena, Cappella di Piazza.
(Fot. Lombardi).

tinuatori di Giovanni entro l'antico duomo senese, erano andati sparendo dalla trama più artificiosa e rarefatta, dai minuti

Fig. 23 — Siena, Cappella di Piazza: Capitelli.

ricami dei successori; un solo magnifico preludio all'arte di Jacopo ci offre l'architettura senese, e cioè la cappella di Piazza[1] (fig. 22), con i forti pilastri, i catini delle nicchie a visiera rialzata, il pittoresco zig zag del piedistallo negli angoli e sopratutto il turbine che imperversa nel denso fogliame dei capitelli arricchiti da statue e da grandiose teste di antichi dei (fig. 23). La vitalità quasi frenetica della scultura di Giovanni si dischiude ancora, agli ultimi del Trecento, in Siena, tra le masse consolidate ferrigne e imponenti, e annuncia prossimo l'avvento della infocata arte di Jacopo.

* * *

L'eredità gotica di Giovanni Pisano si diffonde da Siena a Lucca, in palazzo Guinigi (fig. 24), dimora dei suoi signori. Vasti archi in mattoni abbracciano nel loro enfatico giro le serrate robuste quadrifore ad archetti ogivali retti da colonnine, che nelle parti esenti da restauro richiamano il nodoso aggroppato fogliame di Jacopo; possenti e massicce, nell'alta base dell'edificio, s'incurvano le lastre di pietra che formano il toscano sedile; e soprattutto grande, per la sua massa squadrata, recisa e cupa, e il ferreo sporgente coronamento, è la torre (fig. 25), la cui nuda e formidabile mole dice imperio e forza invincibili.

In forme più comuni, con minuzia di fregi compatti e invadenti, appare il gotico dei seguaci di Giovanni Pisano nei sontuosi trafori di Santa Maria della Rosa, e anche nella decorazione del San Martino, mentre Jacopo della Quercia, nella stessa cattedrale lucchese, portava il fiore della propria arte sbocciata con improvviso rigoglio estivo dal suolo della gotica Siena.

La fioritura di forme senesi nel bel San Martino si dovette forse a *Magister Nicolaus de Senis capomagister laborerii Opere S. Crucis et S. Martini* (1363).[2] Prima di lui, erano stati modelli

[1] V. Milanesi (Gaetano), *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, I, Siena, 1854.

[2] Ridolfi (Enrico), *L'Arte in Lucca*, Lucca, 1882; Schmarsow (August), *S. Martin von Lucca und die Antaenge der toskanischen Skulptur im Mittelalter*, Breslau, 1890; Venturi (Ad.), *S. Martino di Lucca*, in *L'Arte*, 1922.

agli operai i monumenti di Pisa, la quale, sino al 1370, tenne Signoria su Lucca; gli stessi artefici che adornarono Pisa,

Fig. 24 — Lucca, Palazzo Guinigi — (Fot. Alinari).

Nicola d'Apulia sovratutti, s'incontrano a S. Martino; e pisani furono Cecco Lupi operaio (1334). Guglielmo Benintendi, Ghieri Ciuccii, maestri di pietra (1336). Il rinnovamento della

chiesa s'inizia dopo il 1372, per impulso del Consiglio della Repubblica lucchese; vien rifatto l'interno, voltandolo sopra

Fig. 25 — Lucca, Torre di Palazzo Guinigi.

pilastri ottagonali; e si adotta un'architettura che richiama da una parte il Duomo di Siena, dall'altra il Camposanto pisano. Al principio del secolo XV, l'interna costruzione era

compiuta, e si divisava il rivestimento dei fianchi e della crociera superiore all'altezza delle navi minori, « ad onore dell'onnipotente Iddio, della santa Croce, del beato Martino Confessore e Pontefice, e a decoro della città di Lucca ». La ricca decorazione dovette eseguirsi specialmente nei due primi decenni del secolo XV; e sembra segnarne la sosta la statua di Jacopo della Quercia, corona a un pilone nel fianco del duomo a tramontana, il solo pilone che abbia ricevuto così magnifico compimento. Con Jacopo lavorava per il duomo un giovane scultore, Giovanni da Imola, che, al partirsi dello scultore senese, nel 1413, rimase probabilmente a continuarlo, ma, abbandonatosi a turpi costumi, fu messo per tre anni in carcere.

La pittoresca decorazione delle arcate lungo le gallerie della crociera e nelle navi, cominciata dopo il 1372, sul modello del Camposanto pisano, fu continuata anche tardi; basti dire che gli ornamenti a traforo della nave maggiore, come afferma Enrico Ridolfi, « furono scolpiti e messi al posto dopo la metà del secolo XV ». La decorazione esteriore del secondo ordine consta di una teoria di arcatelle a conci alterni di marmi bianchi e verdi, sorrette da pilastrini con capitelli intagliati, e con una testa, nella congiunzione degli archi, al modo pisano. Le teste, che, scrive il Ridolfi, «sommano ad un numero grande, sono di bella maniera scolpite, sebbene dovessero vedersi a grande altezza; segno certo che vennervi adoperati non comuni artefici. Di tali teste vennero poi arricchite anche le parti superiori della crociera e del tergo, e vi si aggiunse al di sotto del tetto un ornamento di grandi losanghe, ne' cui ricassi sono marmi di svariati colori, mentre di più piccole losanghe, in maioliche colorate, è intarsiata la parte superiore della tribuna ».

Le trifore delle gallerie interne (fig. 26), divise da fasci di colonne e pilastri e incluse a coppie entro una maggiore arcata, rispecchiano, lungo la nave mediana, e meglio ancora lungo la crociera, il grande modello creato da Giovanni Pisano, con la serie d'arcate leggiere e snelle, quasi composte d'aste e di cerchi e di rose metalliche, intorno alla terra portata d'Oriente per il

Camposanto di Pisa, cancellata preziosa di sacrario, squisito industre lavoro di orafo. In San Martino, la sottigliezza mirabile

Fig. 26 — Lucca, San Martino.

della trama diminuisce; l'incrocio delle ogive, che incoronano gli intercolunni, perde la originaria grazia slanciata di ferrigni rami intersecantisi, per divenire, al confronto, una greve trina

marmorea, complessa di ornato in forma di rose, di trilobi, di tondi, partecipante al carattere minuzioso e faticato del tardo gotico toscano, fiore non più vivo, ma di stoffe o di carta, fabbricato da forbici e da pinzette. Esso riempie gli spazi, le arcate, che già indifferentemente si aprirono a sesto acuto e a pieno centro: diviene cosa posticcia collocata in questo o in quel luogo per far riscontro, coordinazione, completamento con altre cose più antiche: parrucca, non chioma. Il tardo gotico, la riflessione del gotico toscano, è palese anche nel fogliame che stringe ai capitelli dei fasci di pilastro le sue dense inerti volute e i rosoncini fissi come borchie. Tali caratteri sono più evidenti lungo la nave; le trine delle bifore ogivali lungo la crociera hanno sostegni simili ad asticelle metalliche, e gli archi si adornano di cornici del Rinascimento: fuseruole e fogliami; e l'acanto dei capitelli si accartoccia, men impacciato e meno inerte, se pur sempre minuzioso e trito. Alcuni oculi a traforo, in forma di stella, entro cornici di dadi e di quadrilobi, completano la decorazione di questa ornata galleria, che rievoca, oltre la metà del Trecento, l'architettura elegante e sottile del Camposanto pisano.

Anche nel fianco, all'esterno, l'ispirazione da Giovanni s'intravvede, se pure più vaga che nell'interno, nel basamento alla maniera senese lineato di verde su bianco, e nei contrafforti, suddivisi in ordini di duplici nicchiette cieche, e, all'altezza dell'impostatura degli archi, aperti in una edicoletta per statue. Si spiega, sul fianco esterno della chiesa, il carattere minuzioso e complicato della decorazione trecentesca, il ricamo dei fogliami, tipici per l'appiattimento antigotcio del rilievo e la costrizione delle volute, il lavoro alquanto materiale e impacciato della pietra.

Al pittoresco rivestimento dell'edificio che ha le sue radici nell'arte romanica, furono aggiunti, più tardi, il rivestimento del culmine della nave mediana, della crociera e dell'abside, e la balaustra che incorona la nave laterale a tramontana, destinata a sorreggere una teoria di statue, delle quali solo esempio è rimasto il Santo Cavaliere di Jacopo della Quercia (fig. 27).

Lungo le pareti della nave mediana, della crociera e dell'abside, si profila un'eletta serie di archi a pieno centro, sorretti da pila-

Fig. 27 — Lucca, San Martino:
Particolare del fianco e statua di Jacopo della Quercia.

stri, che una zona di marmo verde, ricorrente anche sotto il cornicione, lega l'uno all'altro, richiamando, con sobrietà nuova,

la bicromia dell'edificio romanico-gotico. In questa semplificazione, come nel disegno classico dei capitelli, con belle foglie d'acanto a nervature tese, chiaroscurate da qualche colpo di trapano, sono i preludii del Rinascimento nell'ambito di Siena

Fig. 28 — Lucca, San Martino:
Testa a congiunzione degli archi.

ai tempi di Jacopo. E non è improbabile che il grande creatore del sepolcro d'Ilaria del Carretto abbia suggerita, a coronamento del vetusto edificio, questa galleria, dove riecheggiano, con larghezza e unità nuova, note risonanti nel resto del tempio. Brevi massicce piramidi tronche, scavate a specchi trapezoidali, culmini dei contrafforti che dalla base ascendono lungo tutta la nave secondaria a divider le arcate, sopportano basi adorne alla

maniera trecentesca di quadrilobi, e destinate a sorregger le statue, che dovevano formare al bel S. Martino superba corona. Mirabile è la balaustra che lega i contrafforti e cinge il

Fig. 29 — Lucca, San Martino:
Testa a congiunzione degli archi.

loggiato cieco, trecentesca nel disegno a trafori e incassi geometrici, pittorica d'effetto, per il gioco dei pieni e dei vuoti, robusta nelle modanature, composta di ferrigni quadrilobi, vigorosamente legati per ogni lobo a una borchia centrale mediante cuspidi in forma di trifoglio, con effetto di robustezza e d'energia ignoto alle membrature della parte sottostante. Nè meno ammirevoli sono i capitelli del finto loggiato, varii di trama, eletti e

chiari nella disposizione degli elementi: esempio classico quello del pilastro sotto una testa d'uomo sbadigliante (fig. 28), ove si

Fig. 30 — Lucca, San Martino: Testa a congiunzione degli archi.

vedono foglie d'acanto, tese lungo la campana, sorreggere sulle pendule cime le rose delle volute bipartite da una palmetta. Stirate con metrica regolarità, in doppio ordine, sotto un

pennacchio adorno di testa muliebre (fig. 29), traggono, dalla rigidezza schematica delle nervature nitidamente rilevate e dei vertici spioventi, l'intonazione solenne e quasi ieratica della mirabile testa sovrastante. In un altro capitello, le foglie seguono

Fig. 31 — Lucca, San Martino.
Jacopo della Quercia: Testa a congiunzione degli archi.

una contenuta ondulazione, un ritmo lento di curve, movendo all'unisono, a formar serpentini archi, i lobi uncinati (fig. 30): il fremito gotico inturgidisce le foglie sullo spigolo, come respiro profondo il petto, ma la nuova disposizione calcolata e simmetrica ne frena gli slanci. Trarremo ancora un esempio da questa eletta serie di capitelli (fig. 31), e cioè il bellissimo sotto una giovanile

testa inclinata con drappo avvolto intorno al collo, tra i più intensi di chiaroscuro per la frequenza e la profondità degli scavi, che segnano le nervature delle foglie e gli interstizi fra i lobi, degno dell'arte di Jacopo della Quercia per la ricchezza del-

Fig. 32 — Lucca, San Martino:
Testa a congiunzione degli archi.

l'effetto pittorico e la vitalità del fogliame esuberante, con vertici massicci, nodosi, tenacemente aggruppati.

Non solo i capitelli, ma le teste, che i decoratori del tempio lucchese, memori del Camposanto Pisano, hanno insinuate nei peducci, tra arco e arco, sono opere insigni. Vi si distinguono artisti diversi facilmente determinabili; ne citiamo alcuni fra i più notevoli: un facile plastico che acciacca il marmo infon-

dendogli strana viscidità di molle creta, affloscendo generalmente sulle fronti le ciocche uncinate, scavando obliquo l'occhio sotto l'arco delle palpebre (figg. 32 e 33), così che molli e come inumidite vi scivolino luce e ombra. A queste teste, tipiche per

Fig. 33 — Lucca, San Martino:
Testa a congiunzione degli archi.

larghe labbra disegnate con forza e nari dilatate, risponde, con una sola eccezione, e cioè la testa sbadigliante, un tipo affine di capitello con volute formate di foglie a minuziosi incavi, meno limpido nella distribuzione degli elementi, meno semplice e meno elegante dei capitelli ora citati. Un artista nobilissimo ha scolpito la bella testa austera e melanconica (fig. 31), che segue come sognando la curva di una delle arcate e fissa lon-

tano gli occhi oblunghi, dallo sguardo triste e vago. I tratti del bel volto giovanile evocano i primitivi tipi di Jacopo, e soprattutto i ricchi pittorici complessi meandri del drappo ritorto, da cui emerge il collo ampio, con flessuosa curva di ramo.

Fig. 34 — Lucca, San Martino:
Testa a congiunzione degli archi.

Una terza singolare personalità si rivela in un gruppo di sculture, che qui in parte presentiamo ai lettori, dolenti di non poter loro assegnare un nome. Una testa di donna, sorgendo da un severo capitello vestito di tre grandi foglie e di ferrigni gigli a tre punte (fig. 34), s'inclina, massiccia, bucata da ombre profonde, tagliata a piani larghi e sommarii, sotto una greve calotta di chiome divise da filze di punti di trapano, evo-

cando blocchi scolpiti dalla costruttiva plastica egizia; una testa d'uomo (fig. 35) calvo, accigliato, esprime con le serrate labbra e con le rughe incise come solchi di ferita profonda, in pochi tratti, imperioso sdegno; un'antica maschera (fig. 36) sporge, di

Fig. 35 — Lucca, San Martino:
Testa a congiunzione degli archi.

sotto il cappuccio, il volto bucato dalle caverne della bocca e delle vuote occhiate, sinistramente animato dalle ombre che s'aprono nella sua tesa massa; le tre figure, acutamente e sinteticamente caratterizzate, sono scolpite con sommarietà, rigidità, durezza di contorni, compattezza possente di masse. Alla nobile serie appartiene la superba testa muliebre (fig. 29), volta in alto, con larghe profonde occhiaie su cui s'abbatte intensa l'ombra,

ad esaltare l'espressione fervida, lirica, di sacerdotessa o di Musa. A questa ideale testa, grandiosa e ardente, grecamente coronata d'una benda di chiome e di nastri, scolpita con mirabile semplicità di piani plastici, s'intona, come già notammo, la decorazione

Fig. 36 — Lucca, San Martino:
Testa a congiunzione degli archi.

del capitello, musicale nell'alterna cadenza delle foglie rigide.

Mentre Jacopo animava del suo alito ardente, della sua energia sovrumana, statue e cornici, il grande ignoto artista componeva con impeccabile metro architettonico capitelli e teste: l'uno preparava in Italia il pieno trionfo della scultura, l'altro evocava, sul cadere dell'arte gotica, all'inizio del Rinascimento, la pura tradizione plastica che è gloria dell'arte romanica.

* * *

Jacopo della Quercia, l'atletico scultore senese, che ai primi del Quattrocento porta nell'arte la potenza della massa, l'intensità degli effetti d'ombra e luce, l'appassionata anima di Michelangelo, può considerarsi, nel campo dell'architettura quattrocentesca, un indipendente: si trasfigurano, nella sua libera interpretazione, gli scarsi elementi brunelleschiani, che giungono a penetrare nella sua arte, erede di Siena gotica.

Prima di aver veduto opere del grande riformatore, Jacopo, nella tomba d'Ilaria del Carretto (fig. 37), in San Martino di Lucca, introduce l'ornato classico: da un'urna antica sembra tratto il massiccio altorilievo di putti forti leonini severi, che reggono a fatica, lottando col peso, compatti festoni di frutta: la teoria delle foglie strette all'orlo del sarcofago, grondanti fiammelle chine dal vento, i cartocci dell'acanto impennato com'idra, attorto in spire sotto lo scudo, l'acuminato frastaglio degli angoli, a curve e punte di freccia, sono forme schiettamente senesi animate dalla energia sovrumana di Jacopo, come le dardeggianti punte delle maniche d'Ilaria, le acute ali del manto spiovente, l'alta liscia gorgiera, che cinge di un collare d'acciaio la divina testa dormiente. Chiuse in quei drappi, che prendono attorno ai polsi, al collo, sopra le mani, afflate da morte, lustro di temprati metalli, le forme vigorose declinano dall'alto, disegnate dall'ampia veste con nobiltà infinita, con immacolata purezza. Intorno alla gentildonna, i putti erculei non preludiano alle danze veloci di Donatello, ma si puntellano faticosamente nel passo, piegando sotto il peso di quelle moli di frutta e fiori; le ali aperte disegnano, incontrandosi, festone sopra festone; le mani paffute stringono i capi di nastro, come mani di piccoli Ercoli i serpenti assalitori, e le teste assumono una severità, un'intensità cupa di ombre, che è in potente contrasto con la inalterata pace della bellissima Ilaria.

Il compromesso fra l'arte del Rinascimento e il gotico continua nella monumentale fonte di Siena (fig. 38), nell'alto pa-

Fig. 37 — Lucca, San Martino. Jacopo della Quercia: Tomba d'Ilaria del Carretto.
(Fot. Alinari).

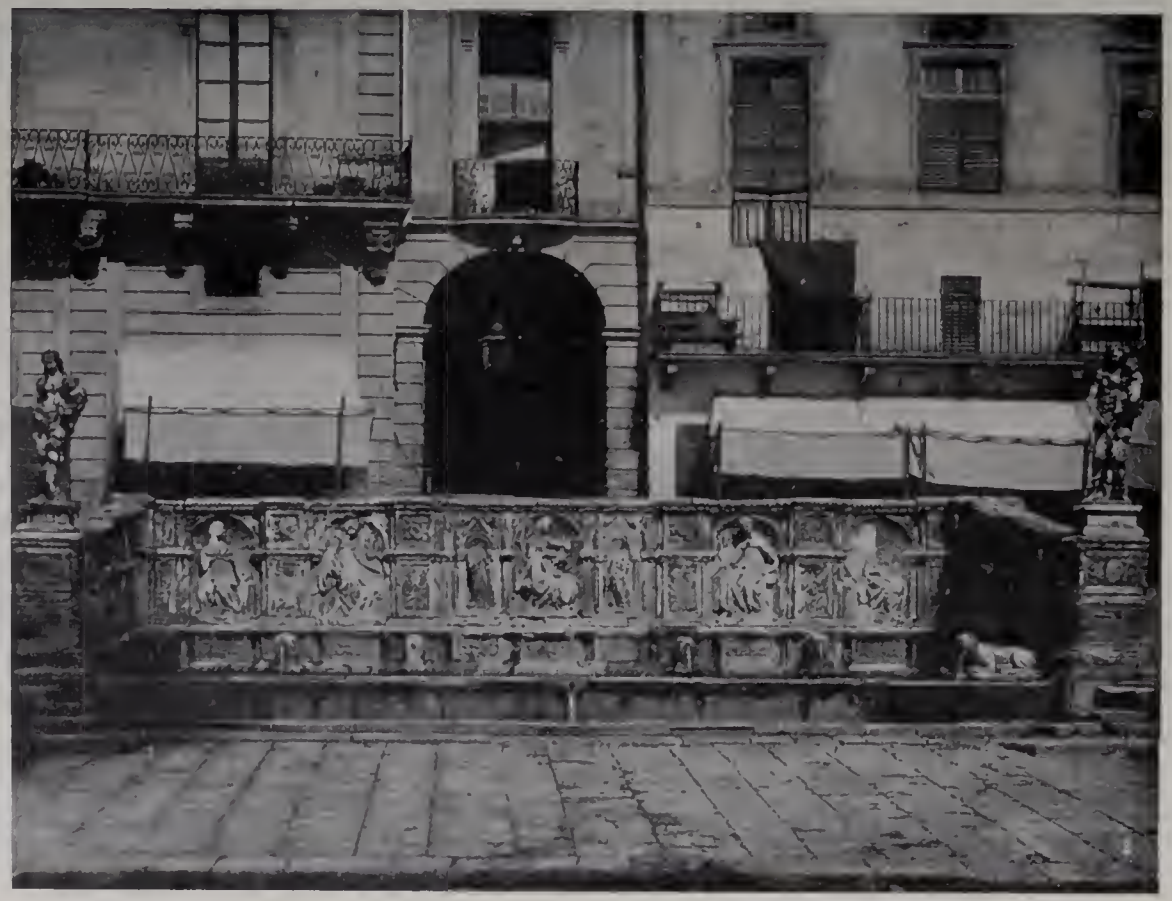

Fig. 38 — Siena. Jacopo della Quercia: Fonte Gaia.
(Fot. Alinari).

rapetto che cinge il rettangolo del bacino per tre lati, orizzontale il mediano, declinanti verso l'accesso alle acque gli altri due, con pilastro a testata. La superba transenna racchiude enfatiche nicchie (fig. 39), fra pilastri divisi in trecentesche adorne formelle, mediante vigorose cornici, legame tra arco e arco; un alto zoccolo, trasverso nelle ali, sostiene statue e pilastri; all'estremità della fonte, sopra due blocchi squadrati, i gruppi di Rea Silvia e di Acca Larenzia rialzano con slancio improvviso la sagoma bassa del parapetto, cintura incrostata di adorne piastre. Nonostante la grandiosa ampiezza data alla costruzione dall'obliquità e dal pendio delle ali, dalla solenne apertura delle nicchie, fonte Gaia, con la suddivisione delle superfici in specchi parati di denso fogliame marmoreo, con gli inflessi, complicati profili, è frutto magnifico del secolare albero gotico. Lo sguscio poco profondo delle nicchie lascia tutto il valore al movimento delle statue fra divincolati drappi; e la vitalità delle basi, che sui lati, innalzandosi gradualmente, sembrano staccarsi, dilatandosi, dal piedistallo della fonte, il movimento dei fogliami attorti entro formelle di pilastri e basi, in vortici e spire, le cuspidate edicole che si stringono alla nicchia della Vergine, nel centro del parapetto, gli addentramenti profondi tra i piedistalli di nicchie e pilastri, creano anche qui un'appassionata vicenda d'ombre e di luci.

Il gotico fiorito si traduce in erompente energia scultoria, nella grande pala d'altare in San Frediano di Lucca (fig. 40). I pilastri laterali, di pianta quadrata, hanno specchi rientranti consueti al tardo gotico; gli angolosi pilastrini delle nicchie terminano in cuspidi frastagliate di tradizione pisana, come i busti dei profeti emergenti dal nodo espanso del ritorto fogliame, corona di fiamme arrovellate dal vento. E le divincolate forme dei Santi e dei ricchi drappi si mettono all'unisono con le spire fiammee dei fogliami, rampanti lungo i tesi baldacchini delle nicchie, per uscire, con getto improvviso di vampa, dal quadrangolare anello ferrigno, che le imprigiona al sommo delle cuspidi. Il marmo acquista, nel mirabile edificio gotico, la duttilità dell'acciaio: i pilastrini appaiono aste di ferro; le cornici,

Fig. 39 — Siena. Jacopo della Quercia: Fonte Gaia.
(Fot. Alinari).

Fig. 40 — Lucca, San Frediano. Jacopo della Quercia: Pala d'altare.
(Fot. Alinari).

tese corde metalliche; legami ferrei allacciano cuspidi e baldacchini; gli archetti trilobi delle nicchie, fortemente sbalzati dal fondo e piegati all'apice, sembran elmi con visiere rialzate; l'architettura si svolge tutta su piani curvi, con forti ombre. E

Fig. 41 — Lucca, San Frediano.
Jacopo della Quercia: Lastra tombale.
(Fot. Alinari).

il gotico raggiunge il vertice della propria grandezza nell'opera del gigante etrusco, che alle nervature architettoniche, tese e possenti, come alle forme elastiche dei Santi, agli occhi dilatati e fiammei, comunica la propria eroica energia.

Scarsa importanza dal lato architettonico hanno le lastre tombali dei coniugi Trenta (figg. 41 e 42), committenti della pala di

San Frediano, non scavate in forma di nicchia del Rinascimento, come la tomba Crivelli di Donatello, ma semplici letti di pietra, affondati leggermente dal piano della cornice rettangolare ornata dall'iscrizione. Si ripete, dunque, lo schema consueto,

Fig. 42 — Lucca, San Frediano.
Jacopo della Quercia: Lastra tombale.
(Fot. Alinari).

trecentesco, della pietra tombale; i meandri delle pieghe circondano l'immagine di Matteo Trenta di un crepitìo fantastico di ombre e di luci; i fiocchi e i nodi massicci del guanciale e dei drappi spioventi, con lentezza di funebri cortinaggi, attorno alla salma della donna, la rigidità delle pieghe molteplici, rivelano una fantasia più ardente, una energia più ricca che lo studiato

fondo architettonico di Donatello. Un differente ritmo funebre intona ognuna delle due tombe: le arricciate coltri, il pesante tocco del Trenta tumultuano come marosi, mentre la figura, nel suo mantello fluente, sembra scendere portata con lentezza da ali; le pieghe inferiori del manto che copre la donna salgono come fiamme, mentre dall'origliere i fiocchi, i nodi gravitano funebri al basso. Erede degli armonisti senesi del Duecento, Jacopo della Quercia sostituisce alle loro soavi melodie una nuova veemente musica mediante il contrapposto, d'un tratto raggiungendo, per esso, coi passi suoi di gigante, l'arte del Cinquecento e Michelangelo.

L'intervento degli scultori fiorentini, nel lavoro del fonte di San Giovanni (fig. 43), condusse Jacopo ad accogliere elementi della toscana Rinascita, quali i grandi riquadri incassati del parapetto, le nicchie a ghiera continua e adorne di conchiglia, i timpani triangolari, la cupoletta e lo squadrato tiburio, e tuttavia non giunse a rompere la continuità della tradizione gotica senese. che ha in Jacopo l'ultimo eroe. La concezione generale della fonte, col vaso sorgente, per un forte sostegno di colonne a fascio, dalla poligonale vasca, richiama la fonte pisana di Perugia, ma l'idea antica è tradotta con l'atletica forza, lo spirito pugnace di Jacopo. Le scanalature della coppa s'infossano tra costole ferree, denti di strigile, e le colonne della base sono imprigionate dalla stretta tenace di cinghie di cuoio o di ferro, come dall'anello poliedrico il cespo di turgido impennato fogliame che circonda la vasca della pila di Jacopo in San Martino di Lucca. I taglienti scafi delle nicchie trilobe scavate negli angoli del parapetto poligonale, il complesso fascio di colonne immerso nelle acque della fonte, le scanalature metalliche della sovrapposta tazza, sono schiette forme del grande senese, in quest'opera, ove fra i tanti collaboratori egli ebbe Donatello e Lorenzo Ghiberti.

Per tale spirito gotico dell'arte d'Jacopo, la porta di San Petronio (fig. 44), pur nella nuova maestà dell'arcata, nella sua ricchezza fantastica, naturalmente s'innesta alle preesistenti

sagome del basamento che cinge la faccia della chiesa. Gl'imponenti sguanci obliqui del portale, gotico di forme, cinquecen-

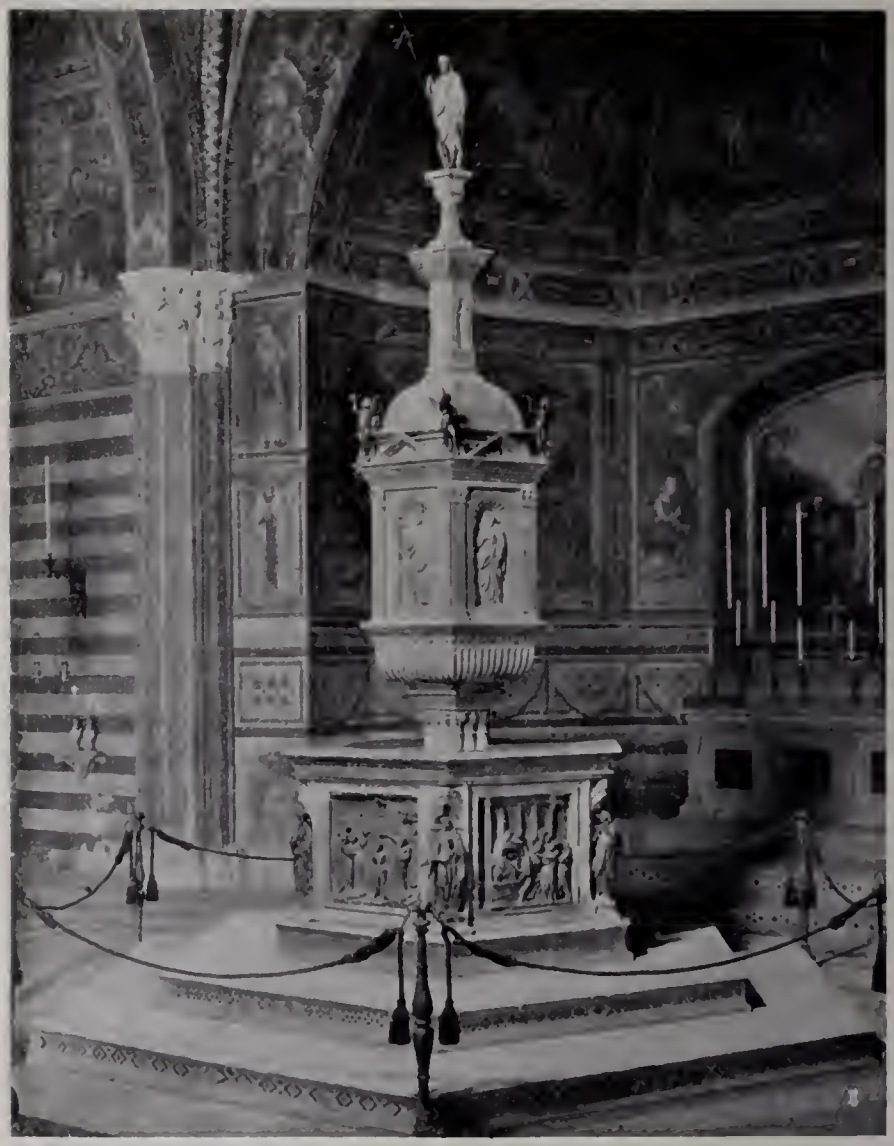

Fig. 43 — Siena, Battistero. Jacopo della Quercia e aiuti: Il fonte. (Fot. Anderson).

tesco d'ampiezza, senza nette divisioni di colonna, pilastri o gole, danno l'idea d'una lamiera d'acciaio, che si fletta, convessa, piana e concava a vicenda; e la spira, che dei suoi multipli nastri

ferrigni forma le colonne laterali agli stipiti e la prima cornice del lunettone, sembra, nella energia delle sue curve, simbolo

Fig. 44 — Bologna, San Petronio. Jacopo della Quercia: Porta. (Fot. Anderson).

della possente scultura di Jacopo. Le facce dei pilastri dispaiono sotto quadri con profeti e scene bibliche in rilievo, continuati a fregio dell'architrave: e l'erompente rilievo delle forme, contenute

a fatica entro lo spazio, il movimento ritorto e affannoso delle pieghe e dei sibilanti rotuli, si mettono all'unisono col movimento dei fregi floreali, svolgentisi per contrapposti di ascesa e discesa, di slanci e cadute, lungo le facce mediane delle mezze colonne prismatiche: incessante successione di ornati, che

Fig. 45 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Mensola della porta.
(Fot. dell'Emilia).

aumenta la sculturale vita dei nudi frammenti di pilastri e colonne, con veemenza sospinti dal cornicione a sorreggere in fascio l'adorna aureola dell'arco, nude fibre di ferro, possenti leve. Nelle mensole, due putti erculei, ansimanti e sdraiati (figg. 45-46), hanno per culla, sotto lo spessore delle ali distese a formar cuscino, la conca del rotulo, scattante come nerbo tra le due volute attorte in senso opposto; le foglie chiuse tra l'orlo

della voluta e le cornici della mensola si arrotolano e snodano in ondulazioni, a vicenda abbandonate e gagliarde; investono le cornici con impeto, o s'allentano d'improvviso, in alternative di torpore letale o di spasimo. L'energia della scultura di Jacopo

Fig. 46 — Bologna, San Petronio.
Jacopo della Quercia: Mensola della porta.
(Fot. dell'Emilia).

è impressa in termini sovrumani nei due turgidi nudi magnifici, nelle teste leonine, le cui fronti sembrano gonfiarsi all'impeto di una erompente vitalità e gli occhi dilatarsi alla luce. La porta non fu compiuta, nonostante gli aiuti di cui il Senese si valse; sull'arco doveva innalzarsi una cuspide, con l'immagine di Cristo giudice trasportato da angeli, entro un tondo; sul fiorone della cuspide, il Crocefisso, e, sui grandi pilastri, i Santi Pietro e Paolo.

Ma quale noi la vediamo, si apre monumentale nella faccia incompiuta del tempio, dominando il gotico edificio con la vitalità poderosa che si sprigiona da ogni sua cornice, come da ogni figura dei titanici rilievi.

Il monumento di San Giacomo Maggiore a Bologna (fig. 47), edificato per un lettore dello studio bolognese e destinato poi da Antonio Galeazzo Bentivoglio a onorare la memoria del Padre, è foggiato sul modello dei sepolcri di lettori bolognesi, e in particolare della tomba di Bartolomeo da Saliceto, opera di Andrea da Fiesole: un sarcofago sorretto da mensole, coperchio a piramide tronca, e statue al culmine del monumento e agli angoli dell'arca; ma la statuaria potente e rocciosa, gli altorilievi massicci, imprigionati fra rigidi pilastrini, le gagliarde sagome più non lasciano scorgere la fonte, a cui ha attinto il grande scultore. Nella tomba di Bartolomeo da Saliceto, gli elementi dell'architettura si compongono a fatica, e, sull'alto concavo coperchio del sarcofago, il piedistallo delle tre statue sembra un pezzo di cornicione fuor di luogo; l'opera, formata quasi di frammenti, ha il culmine di sproporzionata lunghezza; nella tomba di San Giacomo Maggiore, le forme sono ampie, il cornicione si lega robustamente all'urna, tagliato ad acuti spigoli obliqui, l'architettura acquista l'imponenza e l'energia proprie di Jacopo, sebbene si noti qualche parte inferiore, evidentemente condotta da aiuti.

Le pietre tombali in San Frediano di Lucca tornano al pensiero di chi osservi il fluttuar igneo dei drappi lungo la salma, che riposa ad arco su due grandi volumi, origliere e sgabello: i libri della scienza chiusi per sempre allo sguardo spento del dotto. E mirabili sono le due mensole, che reggono l'edificio marmoreo coi nodi poderosi delle foglie, cadenti sotto il peso dei rotuli, grado per grado, con gravità funerea, con schiacciante lentezza. Ancora una volta a Michelangelo volge il pensiero chi guardi queste superbe modanature, create dall'eroe senese che infuse alla propria arte la forza del simbolo espresso dal proprio nome: Jacopo della Quercia.

Tra le più grandi creazioni architettoniche dello scultore è un edificio che da lui ebbe inizio magnifico: la loggia dei Mercanti a Siena (fig. 48). L'enfasi eroica dei fasci di colonne e pilastri,

Fig. 47 — Bologna, San Giacomo Maggiore.
Jacopo della Quercia: Tomba di Bartolomeo da Saliceto.
(Fot. Alinari).

piantati come alberi giganti sui gradi del pavimento marmoreo, cinti da doppia corona di cupe foglie aggroppate, aperti in ornati

Fig. 48. — Siena: Loggia dei Mercanti.
(Fot. Alinari).

posti di guardia per le nobili scolte dei Santi, ci trasporta magicamente dallo slancio gotico, che ancor impera, a un'imponenza di mole e di sagoma rara nel pieno Cinquecento. I piedistalli

Fig. 49 — Siena, Loggia dei Mercanti.
(Fot. Alinari).

(fig. 49) riprendon le curve delle colonne e gli acuti spigoli dei pilastri raccolti in fascio, richiamando le affilate cornici, le modanature a lamiera della pala di San Petronio, gli spigoli a freccia nella base della tomba d'Ilaria; e proclamano anche essi, nella loro ferrea e raccolta struttura, la paternità gloriosa della loggia, che la tradizione assurdamente assegna a un oscuro maestro quale Sano di Matteo, forse tra gli scultori delle minuziose meccaniche transenne. Colonne e pilastri obbediscono a una rigida potente disciplina architettonica, che sembra costringerne le moli complesse entro sbarre di ferro e tenderle all'estremo con invisibili argani: una inconsueta regolarità severa scaturisce, da questa costrizione, alle giganti masse, che fanno dell'inizio della loggia senese uno dei più grandi esempi di architettura eroica in Italia. Non per formule classiche, ma per slancio di fantasia, nella porta di San Petronio e ben più in questa sfilata di colossali antenne, tra spazi solenni di arcate, Jacopo della Quercia raggiunge, e oltrepassa, l'architettura del pieno Rinascimento.

II.

IL BRUNELLESCO

LA VITA — L'OPERA: l'esordio di scultore, la Cupola, l'Ospedale degli Innocenti, il palazzo di Parte Guelfa, l'Oratorio di S. M. degli Angeli, le Sagrestie vecchia e nuova di San Lorenzo, la Cappella Pazzi, il Chiostro grande di Santa Croce, la chiesa di San Lorenzo, Palazzi Busini, Pazzi-Quaratesi e Pitti, la chiesa di Santo Spirito.

Nacque Filippo Brunelleschi[1] l'anno 1377 da Ser Brunellesco di Lippo di Tura, notaio fiorentino, assoldatore e ministro di guerrieri al servizio della repubblica, e da Giuliana di Giovanni di messer Giuliano degli Spini, in una casa dirimpetto a

---

[1] Bibliografia generale: VASARI, *Le Vite*, ed. Sansoni, curata da Gaetano Milanesi, Firenze, 1878, t. II; BALDINUCCI (FILIPPO), *Vita di Filippo di ser Brunellesco con altra d'anonimo autore*, ed. Moreni, Firenze, 1812; QUATREMÈRE DE QUINCY, *Histoire de la vie et des ouvrages de plus célèbres architects*, etc. Paris, 1830, vol. I; GAYE, *Carteggio inedito di artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, 1839-40; SEMPER (H.) und DOHME (P.), *Filippo Brunellesco* in *Kunst u. Kuenstler*, Leipzig, 1878, Abt. II, Bd. I, n. 44; JANITSCHEK, in *Rep. f. Kstw.* 1883, p. 77; MILANESI (GAETANO), *Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti*, Firenze, 1887; HOLTZINGER (H.), *Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti*, mit Ergaenzungen herausgegeben, Stuttgart, 1887; FREY, *Le Vite di F. B. scultore e architetto fiorentino scritte da Giorgio Vasari e da Anonimo Autore*, Berlin, 1887; FABRICZY, *F. B., sein Leben und Werke*, Stuttgart, 1892; FONTANA (P.), recensione del vol. sopra cit., in *Arch. stor. ital.*, serie V, t. X, disp. IV, 1892, Firenze; BARBI (M.), *Antonio Manetti e la novella del grasso legnaiolo*, Firenze, 1893; UZIELLI (G.), *Intorno ad un passo di Giorgio Vasari relativo a Paolo dal Pozzo Toscanelli quale maestro di F. B.*, Roma, 1894, in *Bullettino della Soc. geogr. ital.*, giugno, 1894; MANCINI (G.), *Venti vite d'artisti di Giovanni Battista Gelli*, in *Arch. st. it.*, serie V, t. XVII, Firenze, 1896; FABRICZY, recensione di questa pubblicazione in *Rep. f. Kstw.*, XIX, 1896; CHIAPPELLI (A.), *Della Vita di F. B. attr. ad Antonio Manetti con un nuovo frammento di essa tolto da un codice pistoiese del secolo XVI*, in *Arch. stor. ital.*, V, t. XVII, Firenze, 1896; FABRICZY, recensione di questo scritto in *Rep. f. Kstw.*, XX, 1897; SCOTT (L.), *F. B.* London, 1901; STEGMAN (C. v.) und GEYMUELLER, (H. v.), *Die Architectur der Renaissance in Toskana*, I, vol. *Filippo di Ser Brunellesco*; FABRICZY, *Brunelleschiana* in *Jahrb. d. preuss. Ksts.*, XXVIII, 1907; MOSCHETTI (A.), *Antonio Manetti e i suoi scritti intorno a F. B.*, in *Miscellanea di studi in onore di Attilio Hortis*, Trieste, 1910, p. 807 e segg. (ad oppugnare la tesi del Moschetti circa il preteso biografo contemporaneo del Brunellesco, Ant. di Tuccio Manetti, il Chiappelli annuncia uno scritto nel *Giornale stor. della letteratura italiana:* v. *Nuova Antologia*, fasc. 1, marzo 1923, pag. 6, nota 2); REYMOND (MARCEL), *Brunelleschi et l'Architecture de la Renaissance italienne au XV siècle*, Paris, Renouard, 1912; PELLIZZARI, *F. B. scrittore*, in *Rassegna bibliogr. della letteratura italiana*, XXVII, 1919, n. 5-6, p. 298; FONTANA (P.), *F. B.*, in *Piccola collezione d'Arte*, Fratelli Alinari, n. 8, 1920.

San Michele Berteldi, poi San Gaetano.[1] Fanciullo, si dilettò del disegno e della pittura; giovinetto, dedicatosi all'arte dell'orafo, progredì a meraviglia, come in tutte le arti affini, per il fondamento del disegno, e si distinse per la dottrina « in scrittura sacra », tanto da suscitare l'ammirazione del celebre Paolo Toscanelli, per lo studio delle opere di Dante, per l'universalità dell'ingegno. Nelle matematiche si erudì tanto da creare la prospettiva, la gran leva dell'arte moderna, che permise a Masaccio di piantar lo stil nuovo, a Donatello di gettare il bassorilievo pittorico.

Di due prospettive dipinte dal Brunellesco fu fatto ricordo da contemporanei: l'una « a similitudine del tempio di fuori di Santo Giovanni di Firenze », l'altra con « la piazza del Palagio de' Signori di Firenze con ciò che v'è su e d'intorno ». Le due tavolette — che dovevano somigliare alle vedute nel palazzo ducale d'Urbino, nel Friedrich Museum berlinese e nella raccolta Walter di Baltimora, lasciateci da Francesco di Giorgio Martini[2] — si conservarono nella guardaroba di Lorenzo il Magnifico,[3] ma presto si perdette la traccia dei due preziosi documenti dell'arte nuova fondata dal Brunellesco.

Sappiamo che, alla fine del '400, nello studio di Bertoldo, dove s'adunavano tanti tesori medicei, si vedeva « uno quadro di legno dipintovi el duomo di San Giovanni ». Là, probabilmente, tra gli esemplari dell'arte medicea, con il fiore della pittura e della scultura toscana, sotto gli occhi di Bertoldo, discepolo di Donatello e maestro di Michelangelo, era il ricordo dell'invenzione dell'architetto creatore della nuova Firenze, del padre della Rinascita. Quando Leon Battista Alberti ebbe facoltà, per decreto del Comune fiorentino, di vedere per la prima volta le case avite, trovò Firenze « in felicissimo stato, copiosissima d'uomini singulari in ogni facoltà,... piena di singulari

---

[1] Cfr. *Prospetto cronologico della Vita e delle Opere di Filippo di Ser Brunellesco*, in commento al Vasari di Gaetano Milanesi, II, ed. cit., p. 291.

[2] Cfr. il capitolo sull'architetto Francesco di Giorgio alla fine di questo volume.

[3] Cfr. inventario delle cose lasciate da Lorenzo il Magnifico, cit. dai Milanesi nella *Vita del Brunellesco*, vol. II, pag. 332, in nota.

cittadini, che ognuno s'ingegnava nelle virtù avanzare l'uno l'altro ». Egli, che aveva creduto la natura presa da esaurimento, dopo la creazione dei grandi dell'Antichità, scrisse: « Ma poi che io dal lungo esilio in quale siamo noi Alberti invecchiati, qui fui in questa nostra supra le altre ornatissima patria ridotto, compresi in molti, ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore, ed in quelli altri Nencio, Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa in ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti ». Così Leon Battista Alberti, dotto, umanista, poi maestro dell'arte dell'edificare, assegnò la posizione eminente di capostipite, nella Firenze rinnovata, a Filippo Brunellesco.

Il 18 dicembre 1398, Filippo prestò giuramento per essere ammesso nell'Arte della Seta, che comprendeva in sè e reggeva quella degli Orafi; e il 2 luglio 1404 vi fu matricolato. Prima di esserlo, probabilmente l'anno 1400, fece per l'altare di Santo Jacopo in Pistoia due mezze figure di Profeti;[1] ma a maggiori cose era volto, e Roma attraeva il giovane « desideroso d'onore ». Vi giunse prima di accingersi alla gara per la seconda porta del Battistero di Firenze, come dimostrano le reminiscenze della classicità frequenti e palesi nel saggio presentato l'anno 1403, a concorrenza di Lorenzo Ghiberti e di altri: un servo clamidato di Abramo s'atteggia come il Cavaspino, l'altro servo sembra un atleta con lo strigile, il montone solleva, al modo antico, una zampa sul capo. Tali ricorsi alla scultura classica fanno pensare che il Brunellesco fosse stato a Roma, prima di entrar nell'arringo col Ghiberti e Bartoluccio di Michele, con Niccolò Lamberti e Niccolò Spinelli aretini, Francesco Valdambrini e Jacopo della Quercia senesi, Simone da Colle, detto de' Bronzi. Il concorso si chiuse con la deliberazione dell'Arte dei Mercatanti di affidare al Brunellesco e al Ghiberti il compimento della porta;

---

[1] Cfr. Beani, *L'altare di S. Jacopo nella Cattedrale di Pistoia*, Pistoia, 1899; Chiappelli, A., *Due sculture inedite del Brunelleschi*, in *Rivista d'Italia*, 1898; Id., *Gli scultori fiorentini del Quattrocento*, in *Nuova Antologia*, 1899, fasc. 659; Fabriczy, *Der Jacobsaltar in Dom zu Pistoia*, in *Rep. f. Kstw.*, vol. 23, 1900, pag. 422.

ma, quegli non consentendo a dividere il lavoro, esso fu allogato, il 23 novembre 1403, a Lorenzo di Bartolo Ghiberti e a Bartoluccio di Michele, suo padrigno. Così risoluta la questione che aveva divisa la cittadinanza fiorentina, essendovi « chi teneva dalla parte dell'uno e chi dell'altro », Filippo fece ritorno a Roma, ove dimorò gran tempo, raggiunto una volta da Donato di Niccolò di Betto Bardi, cioè da Donatello, col quale andava « veggendo dove le sculture sono buone », e, « nel guardare le sculture », continua il Manetti, « come quello che aveva buono occhio ancora mentale et avveduto in tutte le cose, vide il modo del murare degli antichi e le loro simetrie; e parvegli conoscere un certo ordine di membri e d'ossa molto evidentemente, come quello che da Dio, rispetto a gran cose, era alluminato... Fece pensiero di ritrovare il modo de' murari eccellenti e di grande artificio degli antichi, e le loro proporzioni musicali... e modi che coloro avevano tenuti e con che strumenti. E vide delle rovine, dov'erano in piede, e dov'erano state volte di diverse ragioni; e pensò e modi e delle centine e delle altre armadure... e così dove l'armadure non possono servire per la grandezza delle testudini ». Questi criterî il Manetti, nella vita del Brunellesco, applica agli studi giovanili di lui, come di rimbalzo, dai fatti poi avvenuti, alla loro preparazione. A corto di notizie, ci addita così il maestro munirsi di cognizioni per voltare la cupola di S. Maria del Fiore, e lo rappresenta con Donatello segnar le piante de' monumenti di Roma, misurarli, cavare frammenti per comparar membri di architettura tra loro e congetturarne le altezze, ricostruendo idealmente l'insieme e le parti di antichi edifici; onde la gente, che vedeva Filippo e Donato intenti a cercare e a cavare, li chiamò « quelli del tesoro ». Ma Filippo cercò per maggior tempo del compagno, e col « suo vedere sottile conobbe bene la distinzione di ciascuna specie, come furono Jonice, Dorice, Toscane, Corinte e Attice ».

Tutte queste ed altre cose dette dal Manetti furono riassunte dal Vasari con amplificazioni e vivezza di novellatore, un po' a scapito della semplicità del racconto originale, che potrebbe

dirsi il programma in azione del perfetto architettore, quale fu concepito dal Manetti. Mentre questi accenna al casuale ritrovamento, nelle rovine romane, di « medaglie d'argento e qualcuna d'oro, benchè di rado », il Vasari racconta che i due artisti trovarono « un giorno una brocca antica di terra piena di medaglie ». È un piccolo esempio, questo, scelto tra i molti e maggiori, dell'allargamento d'ogni notizia per cura di Giorgio Vasari.

Da Roma, se vi andò il Brunellesco dopo l'allogazione al Ghiberti della porta in bronzo del Battistero, fece ritorno il 10 novembre 1404, essendo chiamato, insieme con Lorenzo e sedici altri artisti, a dar parere sulla costruzione di biasimati sproni per Santa Maria del Fiore; ma tanto lui, quanto il Ghiberti e altri tre consiglieri, furono rimossi dall'ufficio il 16 febbraio dell'anno seguente.[1]

Continuano le incertezze sulla vita del nostro autore, riempita dal Manetti con altro soggiorno a Roma. « Non fu però », dice il biografo, « che non venissi in Firenze molte volte, e fra l'altre (perchè non mi dimentichi) nel 1409, quando fece la natta del Grasso ». E dopo quell'anno, lo fa dimorare ancora nell'urbe, sino al 1417, per spiegarne l'attività nel lungo misterioso periodo dal 1404 al 1417. Trovata una data nel frattempo, quella del 1409, anno in cui si fece la burla al grasso legnaiuolo, la scrisse fra parentesi, pauroso di dimenticarla.

Poche sono invero le notizie che interrompono il silenzio di quegli anni nascosti, in cui il Brunellesco cresceva di valore e d'esperienza. Un lavoro giovanile fu quello ricordato dal Manetti di « murare nel Palazzo de' Priori l'ufficio e residenza del Monte e la stanza de' loro Ministri »; nel 1403, come abbiamo detto, eseguì il modello per la porta del Battistero; alla fine dell'anno seguente fu consigliere della fabbrica di S. Maria del Fiore, e durò in carica poco più di quattro mesi; nel 1409 fece, coadiuvato dalla sollazzevole compagnia di Donatello, di Tommaso

---

[1] Cavallucci, *S. Maria del Fiore*. Firenze, 1881; Guasti (C.), *S. Maria del Fiore*, Firenze, 1887; Poggi (G.), *Il Duomo di Firenze*, Documenti, parti I-IX, in *Italienische Forschungen*, Berlin, 1909.

Pecori, di Giovanni Rucellai e di altri, la burla o natta a Manetto Ammanatini, chiamato per soprannome il Grasso legnaiuolo. La burla è narrata nella novella, più volte stampata, attribuita a Feo Belcari prima, al Manetti poi. Il protagonista del racconto, giovine valente nell'arte sua, ma di natura assai semplice, tanto si dolse della beffa fattagli da Filippo Brunellesco che deliberò di partirsi da Firenze; e nel 1409, lo stesso anno dello scherzo, che per poco non gli fece dar volta al cervello, se ne andò in Ungheria, dov'ebbe, come altri artefici, aiuti e favori dal magnifico Filippo Scolari, detto Pippo Spano.

La burla fu composta dal Brunellesco, con l'aiuto di Donatello, che spesso viene indicato al suo fianco, e anche in gara, secondo il Vasari, con lui, quando fece il *Cristo in croce* della cappella Gondi. Quantunque ai Crocefissi scolpiti dai due artisti si assegni una data posteriore al 1430, sembra ragionevole, per i loro caratteri antichi, e, potrebbe dirsi, arcaistici, in confronto con altre opere di quella data, classificarli tra le prime produzioni dei due maestri.

Raccontata piacevolmente la gara per il Crocefisso, il Vasari avverte che, dopo quella, fu « lor fatto allogazione dall'arte de' Beccai e dall'arte dei Linaioli in due figure di marmo da farsi nelle lor nicchie che sono intorno a Orsanmichele: le quali Filippo lasciò fare a Donato da sè solo, avendo preso altre cure; e Donato le condusse a perfezione ». Ora, il *San Marco* fu allogato il 3 aprile 1411, il *San Pietro* probabilmente verso il 1410; e quindi, se il Vasari ebbe fondamento nel dire che, dopo la famosa gara del Crocefisso, furono commesse quelle statue per Orsanmichele, la gara avvenne prima del 1410, forse circa al tempo della natta.

Nel 1410, al 30 settembre, il Brunellesco ricevette un pagamento, per certa quantità di mattoni, dall'Opera di Santa Maria del Fiore. Da allora passano altri cinque anni prima d'incontrarlo a Firenze, dove il 9 ottobre 1415 si rivede con Donatello, nel lavoro di « una figuretta di pietra vestita di piombo dorato,... a pruova e mostra delle figure grandi che s'anno a fare in su gli

sproni di Santa Maria del Fiore ». Donato fece il modello; e il Brunellesco, che doveva dar il piombo per il rivestimento, non avendolo fornito, fu minacciato il 29 gennaio 1416 di prigione, se entro una settimana non avesse tenuto l'impegno. Da quell'anno il maestro s'incontra di frequente a Firenze: nel 1417 accoglie in sua casa, per allevarlo, il fanciulletto Andrea di Lazzaro Cavalcanti di Buggiano in Val di Nievole,[1] e, in quell'anno stesso, riceve una gratificazione di dieci fiorini d'oro dagli operai di S. M. del Fiore « per sua faticha di fare disegni et per essercitarsi per l'Opera intorno a' fatti della Cupola maggiore ». Il Vasari, avuta notizia della largizione, la spiega come un tentativo degli operai per trattenere il Brunellesco, allettarlo a non riprendere la via di Roma; tentativo non riuscito, secondo il Vasari stesso, che annuncia la ripresa dei viaggi e la lontananza da Firenze sino al 1420, pur essendo da documenti provata la sua presenza nella città nativa durante il 1418 e il 1410.

Certo che, nel 1417, la presenza di Filippo a Roma sarebbe stata di capitale importanza: finito il grande scisma d'Occidente, Martino V era entrato nell'urbe deserta, e, come dice il Platina, « urbem adeo diruptam et vastam ut nulla civitatis facies in ea videretur... Collabentes vidisses domos, collapsa templa, desertos vicos... ». Quali opere abbia compiuto in Roma il Brunellesco, certo non dedito sempre a studî e investigazioni, prima di quell'anno che segnò l'inizio del restauro della Città, è impossibile dire: i tempi erano torbidi per discordie e lotte intestine, ruberie e barbarie, tiranni e capitani di ventura, assedî e rovine.

Lo scultore, l'orafo, che in tutto quel misterioso periodo si scorge di rado, vendette mattoni nel 1410, e cioè era già volto all'arte dell'edificare, e quando nel 1417, a quarant'anni, par che si fermi in patria, si presenta dedito alla cupola di S. Maria del Fiore, e fa disegni, studia, s'adopera intorno al problema del coronamento alla cattedrale fiorentina, problema che, dopo

[1] V. Portata al Catasto del 31 maggio 1433, riferita da C. v. Fabriczy, op. cit., pag. 522.

la morte di Arnolfo di Cambio, ideatore della cupola, si eran proposti gli artefici fiorentini, otto dei quali, nel 1367, presentarono un modello per erigerla.

L'Italia, dai bassi tempi al secolo XV, s'era adorna, in chiese e battisteri, di cupole assai inferiori a metri 42,60, diametro del cerchio circoscritto all'ottagono del tamburo nella cupola di S. Maria del Fiore, o a metri 41,07, diametro del cerchio inscritto all'ottagono stesso. Si noti che la cupola bizantina di San Vitale ha il diametro del cerchio circoscritto di metri 15,70, e l'altra del Battistero romanico di Parma di metri 17.50, e quella, maggiore di tutte le precedenti, del Battistero fiorentino, di metri 25.50. Voltare la cupola di S. Maria del Fiore sopra spazio di tanta ampiezza, e il piano di nascimento così alto dal suolo, impostarla a modo obbligato sul tamburo precedente, era un arduo problema. Francesco Talenti, circa il 1367, sopraelevò il tamburo sulla cornice di cintura, e vi aperse otto grandi oculi; sul tamburo il Brunellesco fece un anellone di macigni per l'imposta, e di là cominciò l'opera sua con « il leghame della chornicie della chupola ».

Gli Operai di S. Maria del Fiore il 20 agosto 1418 fecero un bando a quanti volessero presentare, alla fine del prossimo settembre, modelli e disegni, sia per la cupola, sia per l'armatura, i ponti e i meccanismi relativi alla fabbrica; e promettevano dugento fiorini d'oro a premio del più degno modello, un compenso per le spese agli esibitori degli altri. Il Brunellesco s'era accinto a costruire il modello, aiutato da Nanni di Banco e da Donato, e lo eseguiva con piccoli mattoni « murati a calcina ». Li murava senza alcuna armatura, impossibile a costruirsi per una mole tanto grande, ma il metodo parve paradossale, così che furono eletti due operai e tre artisti, dieci giorni dopo il bando, a considerarlo bene e a studiare la possibilità di portarlo ad effetto. Grandi, tra i giudici, furono le incertezze, per cui si prorogò la scadenza del concorso sino al 12 dicembre dell'anno stesso, e in quel giorno si presentarono maestri di legname, orafi, scalpellini, pittori e, tra i più notevoli concorrenti,

Lorenzo Ghiberti, Giuliano Pesello, Giovanni d'Ambrogio capomaestro del Duomo.[1]

Adunatosi il « Consiglio Grande » nella cattedrale, nulla si conchiuse, non fu concesso il premio, solo furon pagate, e lentamente, le spese per i modelli.

Nel 1420, in aprile, nuovo esame di essi e invito ai cittadini di esaminarli! Tutti i maestri, eccetto Filippo, opinavano « doversi armare la volta »; e chi pensava di fare una torre, nel mezzo del tiburio, per appoggiarvi le centine, e chi escogitava qualche altra pazzia, e chi sentenziava « quello edificio sì grande e di tal condizione, non si potessi finire; e ch'egli era stata una semplicità de' maestri passati e di qualunque l'aveva deliberato, starne a fidanza ». E quando Filippo insorgeva contro questo parere, che in fondo era stato da lui suggerito per aver più volte ripetuto non potersi fare così gran cosa con armatura, gli operai e i maestri, che avevano soltanto imparato una parte delle sue conchiusioni, gli chiedevano: « e come si armerà? ». Ed egli a rispondere: « volgerassi senza armadura ». E poi che botta e risposta erano sempre uguali, gli Operai, i loro famigli, i maestri dell'Arte della Lana, presi da fastidio, per ben due volte, in due diversi giorni, lo fecero portar di peso fuori dall'aula, come per schermirsi da' ragionamenti di uno stolto; e Filippo Brunellesco « si vergognava andare per Firenze, e tuttavia gli pareva che gli fussi detto dietro: guarda quel matto che dice le tai cose! » A po' per volta, la perseveranza di Filippo ebbe la vittoria, e gli si prestò ascolto, e alcuno gli chiese se non si potesse far prova in piccolo di operazione tanto grande. E fu fatta in una cappelletta di Santo Jacopo Soprarno: « e fu la prima che si volgessi in Firenze in quella forma, che si dice ancora a creste e a vela. È con una canna ferma dallo lato più basso, che girassi

[1] Guasti (C.), *La cupola di S. Maria del Fiore*, Firenze, 1857; Cavallucci, cit., 1881, Nardini Despotti Mospignotti, *Filippo di ser Brunellesco e la cupola del duomo di Firenze*, Livorno, 1885; Guasti (C.), *S. Maria del Fiore*, Firenze, 1887; Durm (J.), *Zwei Grosskonstruktionen der ital. Renaissance*, I, *Die Domkuppel in Florenz*, in *Berliner Zeitschrift f. Bauwesen*, 1887; Doren, *Zum Bau des flor. Domkuppels*, in *Rep. f. Kstw.*, XXI, 1898 e XXII, 1899; Poggi, *Il Duomo di Firenze*, cit.; Wenz (P.), *Die Kuppel des Domes S. Maria del Fiore*, Berlin, 1901; Capitò, *Brunellesco e la cupola di S. Maria del Fiore*, Milano, 1905.

per tutto a poco a poco in su ristringendo, toccando e mattoni o vero mezzane che si mettevano, la canna o pertica, continovamente da lo lato mobile, tanto che la si chiuse ». Vedutasi l'esperienza, si prestò maggior fede alle parole dell'architetto, quantunque si dubitasse ancora dell'applicazione in cosa grandissima del metodo tenuto per cosa piccola Ma, finalmente, se non tutti e del tutto convinti, disposti a favore del Brunellesco, anche per la fama della sua ingegnosità sorprendente, per la forza della sua convinzione invincibile, i Consoli dell'arte e gli Operai di S. Maria del Fiore ordinarono agli officiali per la costruzione della cupola di attenersi alle disposizioni dell'architetto, ossia al programma ch'egli stesso aveva dettato sin dal 16 aprile, come qui in seguito risulta:

Die trigesimo mensis Julii [1420].

Antedicti domini consules una cum operariis Sancte Marie del Fiore et quattuor offitialibus per dictam Artem electis supra constructione maioris cupule operis Sancte Marie del Fiore predicte cathedralis Ecclesie Florentine in sufficientibus numeris in palatio dicte Artis collegialiter congregati. Attendentes ad constructionem dicte maioris cupule Ecclesie prelibate. Et considerantes legem in consilio dicte Artis formatam sub die 20 mensis novembris 1419 disponentis in effectu de electione dictorum quattuor offitialium et de balia auctoritate et potestate ei dem consulibus una cum operariis et dictis quattuor offitialibus concessa circa constructionem hedificationis ipsius maioris cupule. Et considerantes auctoritatem potestatem et baliam eis per dictam legem et reformationem concessam. Cupientes itaque pro honore ipsius Artis iuxta posse et quo citius fieri potest ad perfectionem constructionis ipsius hedificii devenire. Et considerantes modellum de quo infra fit mentio. Credentes supra forma et tenore ipsius modelli suo recto ordine procedere, ut convenit ad honorem comunis et dictis Artis Habitoque supra predictis et in dicto modello contentis conloquio et consilio cum deliberatione matura inter eosdem dominos consules operarios et offitiales predictos et cum quam pluribus de huiusmodi materia praticis et expertis, premisso facto et celebrato inter eosdem solempni et secreto scruptinio et ottempto partito secundum formam et ordinamenta dicte Artis vigore ipsorum offitii etc. omnique modo etc. providerunt ordinaverunt et deliberaverunt.

Quod per dictos offitiales ad constructionem cupule antedicte procedatur et procedi possit et debeat modis, ordinamentis et formis infrascriptis, prout et sicut et quemadmodum continetur et fit mentio in modello infrascripto. Et providentes quod quidquid per dictos offitiales et secundum tenorem dicti modelli factum fuerit valeat et teneatur et executioni mandetur ac si factum foret per totam dictam Artem. Cuius quidam modelli volgari sermone scripti tenor talis est:

Qui appresso fareno memoria particularmente di tutte le parti si contengono in questo modello facto per esempro della cupola magiore.

1. Imprima la cupola da lato dentro e volta a misura del quinto acuto neglangoli. Ed e grossa nella mossa da pie braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue sichè nella fine congiunta nell'occhio di sopra rimane grossa br. 2 1/2.

2. Fassi una altra cupula di fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perchè torni più magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mossa da pie braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in sino al'occhio di sopra rimane braccia 2/3.

3. Il vano che rimane tra l'una cupula e l'altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mectono le scale per potere cerchiare tutto tra l'una cupola e l'altra, et finisce il decto vano al'occhio di sopra braccia 2 1/3.

4. Sono facti 24 sproni, cioe 8 neglangoli e 16 nelle faccie, ciascuno sprone deglangoli e grosso da pie braccia 7 dalla parte di fuori, e nel mezzo di decti angoli in e cascuna faccia si e due sproni, ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano insieme le decte due volte, e piramidalmente murate insino alla somità dell'occhio per iguale proporzione.

5. I decti ventiquattro sproni colle decte cupule sono cinti intorno di sei cerchi di forti macigni e lunghi e bene sprangati di ferro stagnato, e di sopra a detti macigni sono catene di ferro che cerchiano intorno le decte volte con loro sproni. Assi a murare di sodo nel principio braccia 5 1/4 per altezza e poi seguire li sproni.

6. Il primo e secondo cerchio e alto braccia 2, el terzo e 'l quarto cerchio si e alto braccia 1 1/3, el quinto e 'l sesto cerchio alto braccia 1; ma 'l primo cerchio dappiè si e oltraccio aforzato con macigni lunghi per lo traverso, si che l'una cupola et l'altra si posi in su decti macigni.

7. E al alteza dogni dodici braccia o circa delle decte volte sono volticciuole a' botti tra l'uno sprone e l'altro per andito intorno alle

decte cupole e sotto le dette volticciuole tra l'uno sprone e l'altro sono catene di quercia grosse che legano i decti sproni e in su decti legni una catena di ferro.

8. Gli sproni sono murati tucti di macignio e pietra forte, e mantegli overo le faccie delle cupole tutte di pietra forte legate cogli sproni per insino al'alteza de braccia 24, e da indi in su si murera di mactoni o di spugna, secondo si deliberra per chi allora l'arà a fare, ma più legiera materia che pietra.

9. Farassi uno andito di fuori sopra gli otto occhi di sotto imbecchatellato con parapetti trasforati, e d'alteza di braccia 2 o circa al'avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in su una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia scoperto.

10. L'acque della cupola termino in su una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in certe doccie di pietra forte murate sotto la racta.

11. Farannosi 8 creste di marmo sopra glangoli nella superficie della cupola di fuori, grosse come si richiede e alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra, sicchè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d'ogni parte, e murinsi piramidali dalla mossa insino alla fine.

12. Murinsi le cupole nel modo sopradecto senza alcuna armadura, massimamente insino a braccia trenta, ma con ponti, in quel modo sarà consigliato e deliberato per quegli maestri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato, perchè nel murare la praticha insegnerà quelle che ss'ara a seguire ».[1]

Tale lo scritto schematico di provvedimenti per la cupola, edito non senza errori dal Manetti e poi dal Vasari, il quale, per dar solennità al programma semplice, tanto scarso di parole quanto esatto di calcolo, lo fa precedere da qualche suo periodone per i « magnifici signori operai », e fa dir loro dal Brunellesco: « però mi pare che quegli architetti che non hanno l'occhio all'eternità della fabbrica, non abbiano amore alle memorie ».

Il bando del 3 aprile 1420, il dibattito, la richiesta al Brunellesco del programma, la sua approvazione, si succedettero

[1] Questo programma per l'erezione della cupola è tratto dalla più pura redazione di esso, scoperta in un *Portolano* della Bibl. Naz. di Firenze (Cl. XIII, n. 72, pag. 37 e segg.), pubblicata da A. Doren cit.

rapidamente; e, il 16 aprile, un nuovo Consiglio generale elesse i provveditori alla costruzione della cupola: Filippo Brunellesco, il Ghiberti, Battista d'Antonio.

Sui piani dell'ottagono, Filippo impose un anello di macigni, da cui ebbe inizio l'erezione della cupola, che era a sesto acuto, e perciò dava spinta, quanto più possibilmente leggiera, al tamburo, e modo a sostenere, nell'alto, il peso del lanternino. La costruzione, non per mezzo di pesanti armature, ma di centine a guida, venne condotta a doppia calotta sino alla serratura della cupola, così che vi è, secondo le parole del Brunellesco, « una cupula di fuori sopra questa, per conservalla dal umido, e perchè torni più magnifica e gonfiante ». Le due calotte, in basso costruite di macigni, poi di mattoni cementati da malta, si elevarono parallele, con spessore di mano in mano diminuito; e si collegarono le due strutture con due anella di macigni, e si afforzarono mediante ventiquattro sproni, otto de' quali, più grandi, nella linea d'intersezione delle falde della cupola, sedici, minori, nelle otto faccie.

Ed ecco in breve la cronaca della costruzione:

7 agosto 1420. Si è dato principio a murare la cupola.

13 marzo 1421. Emendazione al programma architettonico del Brunellesco, che tolse lo spessore superfluo dei sedici sproni, e ridusse a metà altezza la muratura di macigni, per evitare il troppo carico e il troppo peso. Si murò dunque di pietra sino a metà dell'altezza prima determinata, e, in seguito, con grandi mattoni che ricordano i tambelloni romani.

10 giugno 1421. Si deliberano compensi al Brunellesco per una macchina costruita, cioè un argano e mangano di legno, « pro trahendo et conducendo super muris Cupole maioris « lapides, macignos et alia opportuna ». Forse si comprendeva, nell'industria della macchina del Brunellesco, anche l'imbracare, per mezzo delle ulivelle, i macigni, secondo l'antico metodo rimesso in pratica dall'ingegnoso architetto.

5 luglio 1423. Il Brunellesco, che vien chiamato « inventore e governatore della cupola maggiore », ha composto il modello

della catena grande di legname per fasciare la cupola all'altezza di otto braccia.

24 gennaio 1426. Il Brunellesco propone che « in sul secondo andito della Cupola maggiore, dove al presente è fatto la catena de' macigni, in ongni faccia di detta Cupola si facci uno occhio di diametro d'uno braccio, per comodo di fare ponti al musaicho, s'à a fare o d'altro lavorio..., e per veduta del tempio ». Il disegno fu approvato dai Consoli, dagli Operai di S. Maria del Fiore e dai quattro ufficiali sovrintendenti alla costruzione, con parole di grande encomio per il Brunellesco, sottoposto di continuo a grave lavoro. Riconoscenti, gli assegnarono la provvigione annuale di cento fiorini d'oro, mentre al Ghiberti, suo coadiutore, di cui si loda in tono più basso la diligenza e la cura, si danno trentasei fiorini. Così in seguito.

11-12 marzo 1426. Si riduce lo spessore della muratura di un mezzo braccio.

7 gennaio 1429. Si approva la costruzione della terza catena di macigni.

12 agosto 1432. Al Brunellesco e al Ghiberti si era già data autorizzazione di far il modello della lanterna della cupola, e i due maestri, come il vice capomaestro Battista d'Antonio, ne posero il simulacro sul vano superiore alla serratura, perchè il pubblico giudicasse, e « maior pars civium et intelligentium asseruat fore ad sufficientiam ».

12 agosto 1434. Si chiude il tondo maggiore, o chierica, della cupola, l'anello su cui si dovrà porre e murare la lanterna di marmo bianco.

30 agosto 1434. Si festeggia la chiusura della cupola « di Santa Reparata, e tutte le campane di Firenze sonorno, et vi si cantò il *Te Deum laudamus*, con molti divini offitii ringraziando il Signore che ci avesse condotto a fine sì magnifica opera ». Nell'anno seguente, nel trattato *De Pictura*, che Leon Battista Alberti dedicò all'amico Brunellesco, con preghiera di leggerlo, durante le ore d'ozio, attentamente, e di correggerlo, si esprime l'ammirazione dell'umanista per il costruttore della cupola: « Chi

mai », scriveva, « sì duro o sì invido non lodasse Pippo architetto « vedendo qui struttura sì grande, erta sopra i cieli, ampla da « coprire con sua ombra tutti i popoli toscani, fatta senza al- « cuno aiuto di travamenti o di copia di legname: quale arti- « ficio certo, se io ben iudico, come a questi tempi era incredi- « bile potersi, così forse appresso gli antiqui fu non saputo, nè « conosciuto ».

31 dicembre 1436. Gli Operai di Santa Maria del Fiore, esaminati i sei modelli per la lanterna, quali erano stati presentati dal Brunelleschi, dal Ghiberti, da Antonio Manetti legnaiolo, da Bruno di Ser Lapo Mazei e Domenico stagnaro, tenuto conto dei pareri espressi intorno ad essi da maestri di sacra teologia, da numerosi dottori, architetti, orafi e altri maestri in diverse arti, come da molti cittadini di Firenze, assegnarono la palma al Brunellesco, « quod modellus Filippi ser Brunelleschi sit melior forma, et habeat in se meliores partes perfectionis dicte Lanterne; habito respectu quod est fortior, et in se habet minorem fortitudinem quam alii modelli; et etiam est levior, et in se producit maiorem levitatem; ac etiam, quod habet in se maius lumen... ».

5 aprile 1437. A Campiglia, dopo che il Brunellesco vi si è recato a disporre i lavori, si cavano, per la lanterna, marmi, che, esaminati successivamente due volte, forse non furono trovati adatti.

21 agosto 1439. L'architetto va a Carrara per « vedere i marmi scavati per la Lanterna ».

13 e 27 settembre 1442. Si stendono, per i parapetti a traforo e le cornici delle gallerie dal tamburo, i contratti con Bernardo Rossellino e Andrea Nofri.

13-24 marzo 1446. Si colloca, in questi giorni, benedicente Sant'Antonino arcivescovo di Firenze, il primo marmo della lanterna; ma il 15 aprile successivo Filippo Brunellesco muore, e, più tardi, il lanternino sarà posto in opera da Giuliano da Maiano, e il globo soprastante con la croce da Andrea Verrocchio.

Durante il lungo lavoro della cupola, forse si ebbero contrasti tra il Brunellesco e il Ghiberti, al quale dal Manetti è assegnata la parte d'intruso, d'inetto e superfluo collega. Tali dicerie nacquero dal vedere il Ghiberti dappresso, com'ombra, al Brunellesco, nei concorsi e nella carica di provveditore alla Cupola; ma ben si può notare che il compito della costruzione fu condiviso, e non dal solo Ghiberti, poichè, secondo gli usi, sovrintendente o provveditore non era mai un solo artefice. Di mano in mano che i lavori procedevano, il Brunellesco s'impose all'ammirazione di tutti, e i coadiutori, diminuita la prestazione dei loro servigi, ricevettero compenso minore al suo. Il Ghiberti, del resto, come si dimostra dai suoi *Commentari*, ebbe mente all'architettura, e anche se tra lui e l'inventore della Cupola nacque qualche contrasto, certo egli fu degno aiuto.

* * *

Abbiamo continuato a dire della massima opera del Brunellesco, senza intrammezzarvi notizie sugli altri lavori di lui, che ora esporremo in ordine cronologico, seguendo le date dello inizio delle singole opere architettoniche, quantunque esse non escano di getto, in un dato momento, ma continuino, si svolgano, si determinino, e, in qualche caso, si compiano lungo la vita dell'artista.

Se per i pittori e gli scultori un'opera rappresenta un grado di evoluzione, per l'architetto, specialmente quando si volga a costruzioni giganti, è quasi sempre il compendio delle ricerche nel tempo.

Nel 1418, da quando cioè si preparavano disegni e modelli per la Cupola, si pensò all'edificazione delle cappelle e della sagrestia di San Lorenzo per Giovanni d'Averardo de' Medici,[1]

[1] Cianfogni (P. N.), *Memorie istoriche della basilica di S. Lorenzo*, colla cont. di Domenico Moreni, Firenze, 1804-1817; Moreni (D.), *Descrizione delle tre suntuose cappelle medicee*, Firenze, 1813; Franceschini (P.), in *Nuovo Osservatore fiorentino*, Firenze, 1885-86, pag. 221 e segg., 228 e segg.

il quale « veduto... le nuove e belle invenzioni di Filippo » gli domandò della chiesa, « quello che gli darebbe el cuore di fare, e quello che gli pareva di quello che era preparato e murato insino a quivi ». Il Brunellesco, pure commendando le cose compiute, mostrò come si potesse in più modi « fare più bella cosa e più ricca »; e Giovanni de' Medici dispose che la vecchia fabbrica si abbandonasse e si disfacesse, e s'offrì non solo a far la sagrestia « bella e grande ed ornata », e una cappella insieme, ma inoltre la cappella maggiore, e « tutto 'l corpo della chiesa che restassi dalle cappelle in fuori, e di sopra alle cappelle, che vi volessono altri cittadini; ed ordinossi che Filippo ne facessi disegno ». Sette famiglie fiorentine assunsero la costruzione di sette cappelle, e il Brunellesco fabbricò la chiesa a tre navi; nel fondo della crociera, da ogni lato, eresse due cappelle; nelle navate laterali, si aprirono, di mano in mano, le altre dai cittadini patroni. Ma « la sagrestia si tirò innanzi avanti a ogni altra cosa e tirossi su di condizione, che la faceva stupire tutti gli uomini e della città e forestieri, a cui accadeva el vederla, per la sua nuova foggia e bella ». Mentre « che la si tirava innanzi insieme con parte della croce, morì Giovanni de' Medici » (1429); e i suoi figli Cosimo e Lorenzo ne continuarono l'opera. Alla morte del Brunellesco, non era ancora finita la croce della chiesa, « nè tirata su la tribuna del mezzo: la quale tribunetta si fece in tutto, e di drento e di fuori, molto discosto alle intenzioni di Filippo... E così si fece el chiostro, e l'abituro del clero, e 'l corpo della chiesa dalla croce in giù, che non è conforme alla detta croce, benchè sia bella cosa, ma reca seco molti inconvenienti e di cose necessarie allo edificio, e di mancamenti di bellezza di drento e di fuori ».

La continuazione dei lavori di San Lorenzo fu affidata al legnaiolo Antonio di Manetto Ciaccheri, che per Filippo aveva eseguito molti modelli di legname. Dunque, la costruzione, divisata nel 1418, iniziata nel 1421, a dì 10 d'agosto, fu continuata dal Brunellesco, ma condotta totalmente a fine da un legnaiolo, non attento interprete dei disegni di lui.

* * *

Nel 1419 s'iniziò « il primo fondamento della via dove hanno a stare le colonne del portico » degl'Innocenti; e certo il Brunellesco, che, nel 1420, ricevette compenso e provvigioni dagli Operai dello Spedale, aveva già fornito il disegno e la pianta dell'edificio. Continuò a dirigere la fabbrica sino a tutto aprile 1422, ma altri e più gravi impegni gli fecero rinunziare all'incarico di vigilar i lavori. Possiamo tuttavia affermare che egli continuò a sopraintendere alla costruzione, sapendosi che, nel 1424, quando si trattava d'innalzar le volte del portico, si prescrisse che le catene fossero fatte « in quello modo e forma e lunghezza e grossezza e fazione e pesa che sarà deliberato per filippo di ser brunelesco conducitore del detto lavorio overo per sopra detti operai... ». In questo grado di sovrintendente della fabbrica era Filippo nel 1424, ed essendosi in quell'anno assentato dalla città, a fine probabile di procurarsi legname dell'Appennino pistoiese, per i lavori della Cupola, fu raggiunto, nel settembre, a Pistoia, da un provveditore dello Spedale, che lo sollecitò a tornar in Firenze, dove era necessaria agli operai la sua presenza, forse per mettere in opera le sopraddette catene. Ma il voltar della Cupola impedì all'architetto principe di attendere più oltre direttamente ai lavori dello Spedale; e di lui non si tenne più nota nei libri amministrativi degl'Innocenti. Dato il disegno, che il Manetti ancora vide nella sala dei Consoli dell'Arte ed Università di Porta Santa Maria, patrocinatrice dell'opera per il pio luogo, e fissate le norme ai mastri muratori e agli scalpellini, come ai loro sovrastanti, non vi attese più particolarmente; ma dovette accorgersi che, nell'esecuzione, « sonvi più mancamenti principali e molti evidenti, da quel disegno discrepanti che Filippo aveva lasciato, che ancora si possono vedere... L'uno è nel fregio che va sopra gli archi del portico; l'altro è nell'architrave: così in due finestre e membri di pilastrelli, che dovevano muovere in su la cornice che v'è per davanzale delle finestre, e andavano a sostenere la cornice, la quale cornice doveva apparire dove è

oggi la gronda del tetto; così un'aggiunta di muramento fatto dallo lato di verso mezzodì, che apparisce di fuori lungo la faccia del portico, nel quale e' s'esce dalle proporzioni di Filippo, oltre allo errore dell'aggiunta; ed evvi un architrave, che si volge all'ingiù e va insino in su la risega dello edificio ». Sembra che il colpevole degli arbitrii architettonici sia stato un setaiolo, Francesco della Luna, che s'incontra, dal 1427 al 1440, operaio dello Spedale. Il Manetti, senza nominarlo, lo accusa di « gran prosunzione »; e, soggiunge, « nelle cose di Filippo s'è veduto per isperienza poi molte volte nel fine, che nulla s'è rimutato che non gli sia tolto di bellezza ».[1]

* * *

Il Brunellesco, che nel 1418 e nel 1419 aveva assunto i lavori per San Lorenzo e l'Ospedale degl'Innocenti, probabilmente nel 1425 imprese la prosecuzione del palazzo di Parte Guelfa:[2] la fabbrica, iniziata intorno al 1418, condotta più avanti nel 1422, si volle dai « magnifici e gloriosi Capitani » perfezionata nel 1425. Fu allora chiamato il Brunellesco, ma i lavori non procedettero con la voluta celerità, nè si giunse alla fine, nonostante i rinnovati propositi, i replicati voti, « e sì l'Udienza », scrive il Manetti, « e sì l'andito, che viene dalla sala vecchia e sì la sala nuova; dove se ella si facesse finita, per quello che v'è fatto, e per quello che v'è ordito di drento e di fuori, si può largamente, chi ha buon gusto, giudicare la bellezza che v'aveva a essere ».

* * *

Nel 1426, su richiesta degli « Officiali del Mare », gli Operai di Santa Maria del Fiore permisero che l'architetto si recasse a Pisa per divisare riparazioni ai muri della cittadella pisana.

---

[1] Bruni (Fr.), *Storia di S. Maria degl'Innocenti*, Firenze, 1819; Passerini (L.), *Stabilimenti di Beneficenza*, Firenze, 1853, pag. 685 e segg.

[2] Badia (Jod. de) e Fabriczy (C. v.), in *Bull. dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*, fasc. IV, pag. 39 e segg.; Chiappelli (Al.), *La resurrezione d'un antico edificio e la gloria d'un artefice* (Filippo di ser Brunellesco e il Palazzo di Parte Guelfa), in *Nuova Antologia*, 1° marzo 1923.

Altri permessi gli furono accordati, ed altri viaggi intraprese, in ispecie per la fabbrica di S. Maria del Fiore, nel 1426-27, allo scopo di curar il trasporto dei marmi. Come architetto militare, altre volte servì la repubblica fiorentina, e verso il 1430 provvide alle fortificazioni di Castellina, Rencine e Staggia, e fu poi al campo verso Lucca, ove « fu veduto e onorato volontieri come merita la sua virtù ». Così scrisse Rinaldo degli Albizzi, il quale ci informa come egli intendesse a ridurre ad isola quella città, affossandola, e allagandola col voltarvi una parte del Serchio; ma accadde che Lucca, tutt'attorno allagata, divenisse fortezza alla quale non si poteva accostare; e l'allagamento, giudicato « folle » da Giovanni Cavalcanti nelle *Storie fiorentine*, ebbe esito infelice, il suo autore non applausi, ma biasimi. E tuttavia, nel 1435, egli sovrintese alla costruzione del bastione sulla porta del Parlascio a Pisa, ora Porta Lucchese; e determinò l'ubicazione del nuovo forte a Vico Pisano, facendone un modello lodatissimo da famosi condottieri. E nell'anno seguente provvide ai bisogni della fortezza di Vicospiano per certo muro ruinato. Ancora nel 1440 si occupò del restauro di fortificazioni pisane.

* * *

Nel 1427 fece il disegno d'un tabernacolo per la chiesa di Santo Jacopo in Campo Corbolini; ma a ben più importante lavoro s'accinse nel 1428, quando, dall'eloquenza del predicatore Francesco Zoppo, i cittadini del quartiere di Santo Spirito furono animati a ricostruir degnamente la chiesa. Radunatisi i maggiorenti del luogo, ed « essendo Filippo famoso..., et essendo in lui tutta la speranza dei cittadini, per molte esperienze, per quello che s'appartenessi a simili cose, mandarono per lui, et conferirollo a portar loro qualche buono pensiero, offerendogli e utilità e honore in compensatione, dicendogli bene che facendo bene una simil cosa come noi habbiamo speranza, ella non si possa pagare, il perchè Filippo fece un disegno, in sul quale erano i fondamenti, solo dello edifitio, et con quello a bocca disse

loro, com'egli riuscirebbe rilevato; donde piaccendo loro, e' gli dettono commèssione che facesse o facesse fare un modello di legname braccia piccole, e al provveditore commisono che pagasse quanto Filippo diceva, onde ne nacque che fece et portò loro un bellissimo modello et ragionandosi di porre la chiesa nuova, e se gl'era bene rifacendosi volgerla più a uno vento che a un altro, Filippo gli confortò a fare el dinanzi della chiesa al contrario della vecchia e al contrario di quello che ella è hora... ». Il che non fu ammesso dai cittadini. Dato principio alla chiesa, « per le avversità della città per qualche anno poco vi si attese, e quando Filippo ebbe fatto il modello e fondatone una parte, egli usò in qualche luogo queste parole: che gli pareva avere posto una chiesa secondo la sua intentione in quanto al composto dello edifitio; e certamente se del modello e non si usciva, che la cominciò e fondò qualche cappella, e tironne un pezzo in su a' sua dì, con quella intentione ella era cosa bella che per avventura della materia in fuori ella non haveva pari tra Christiani, nè ancora con gli inconvenienti fattivi e consentitivi per altri ».

* * *

Nulla più si faceva nella Cattedrale fiorentina senza il Brunellesco. Nel 1427, gli fu allogato di fare, insieme col capomaestro, « la clausura de' canonici, cappellani e chierici del Duomo ». L'anno seguente, insieme con il Ghiberti e altri maestri, diede consigli circa il situare nel duomo stesso la tomba di San Zanobi; nel 1429, tanto a lui quanto al Ghiberti, fu affidato incarico di far eseguire, secondo i propri divisamenti, nel più breve lasso di tempo, un modello per il rinnovamento di tutta la cattedrale, con le cappelle e la facciata da fabbricarsi « de novo ». Nel 1430, si deliberò di fare « uno bello e honorevole altare », incaricando del disegno Filippo di ser Brunellesco e il capomaestro dell'Opera. Il modello fu approvato, e nel 1432 eseguito. In quest'anno, fu richiesto per l'acquario e gli armadî della sagrestia del Duomo; il primo fu eseguito dal suo figlio adottivo

Lazzaro Cavalcanti. In seguito, nel 1435, il maestro si occupò degli altari nelle nuove cappelle delle tribune e dell'altar maggiore, come del modello per il coronamento del Duomo; e nell'anno successivo, delle volte e dell'arcone della nuova sagrestia per il pergamo dell'organo. Ormai il Brunellesco è l'operaio vero e proprio di Santa Maria del Fiore; i suoi modelli riportano sempre trionfo; nulla si move senza la sua mano. Così, per murare la Cantoria di Luca della Robbia, e mettere beccatelli, così per la scala da scendere nella cappella di San Zanobi, si ricorse a lui, come sempre. E quando si tenne il grande Concilio a Firenze, per l'unione delle chiese greca e latina, a lui toccò d'ingrandire il coro per le adunanze, di farvi l'aggiunta, « secondo che gli parrà più bella ».

In quell'occasione. fece la scala per il quartiere del Papa a Santa Maria Novella, e, come dice il Cambi, « una bella scala « fatta fare da Pippo di ser Brunellesco, quel che volse la cupola « di Firenze, che la levorono ».

In quell'occasione, secondo si narra o secondo una leggenda allora nata, l'architetto fu presentato, novello Archimede, da Cosimo de' Medici a Eugenio IV, così: « Io mando a Vostra « Santità un uomo a cui (così è grande la sua virtù) basterebbe « l'animo di rivolgere il mondo ».

* * *

Nel 1434, 2 aprile, si convenne tra i Consoli di Callimala e i Monaci di S. Maria degli Angeli la costruzione dell'Oratorio, detto degli Scolari agli Angeli, dal nome degli Scolari che ne furono i fondatori.

Nel 1443 presentò il modello per il pulpito di Santa Maria Novella, eseguito in gran parte da Lazzaro Cavalcanti, detto il Buggiano.[1]

---

[1] Poggi (Gio.), *Andrea di Lazzaro Cavalcanti e il pulpito di S. M. Novella*, in *Rivista d'Arte* III. 4, 1905.

Nell'anno suddetto era compiuta la cappella Pazzi in Santa Croce,[1] poi che Eugenio IV « desinò nella camera d'Andrea de' « Pazzi a fatta fare sopra al Capitolo di nuovo fatto ».

In quell'anno stesso fu iniziata la badia di Fiesole, alla quale non fu verosimilmente estraneo il Brunellesco; ma nulla si sa in particolare della sua partecipazione al grande monumento, come nulla riguardo alla costruzione dei palazzi di Luca Pitti,[2] Pazzi Quaratesi,[3] Busini e Barbadori.

Tranne l'elenco delle sue opere architettoniche, e l'indicazione delle altre di meccanica (macchine per tirar pesi, macchina detta il Badalone per condotta di marmi, naviglio o barca per trasportare pesi e mercanzie sull'Arno), poche sono le notizie della vita dell'artista, che solo verso i quarant'anni ci appare col compasso e la squadra. Era appunto quarantenne, quando accolse in sua casa il fanciullo di cinque anni Lazzaro Cavalcanti da Buggiano in Val di Nievole, che fu poi nominato suo erede universale nel primo testamento.

Sappiamo inoltre che, nel 1422, l'architetto divise i beni paterni con Tommaso suo fratello, nel '25 fu eletto dei Signori di Firenze, nel '29 (12 febbraio) giurò con altri cittadini « di deporre ogni odio, spogliarsi al tutto d'ogni setta e partialità, solo attendere al bene a lo honore et alla grandezza della Repubblica ». Invitato da Niccolò III d'Este a Ferrara, da Gio. Francesco Gonzaga a Mantova, egli chiese e ottenne il 2 aprile 1432 dagli Operai di S. Maria del Fiore licenza di un mese e quindici giorni per arrendersi all'invito. Anche ciò ingrandiva sempre più il Brunellesco agli occhi de' suoi concittadini, così che avendo osato il 20 agosto 1434 i Consoli dell'Arte de'Maestri metterlo in carcere per il mancato pagamento di una tassa annuale, gli Operai di Santa Maria del Fiore, sdegnatisi, ne decretarono la scarcerazione, e intanto fecero cat-

---

[1] Moisè, *Santa Croce*, Firenze, 1845; Mazzanti, Del Lungo, Del Badia, *Raccolta delle migliori fabbriche di Firenze a proposito della Cappella dei Pazzi e del Palazzo Pazzi Quaratesi.*

[2] Conti (C.), *Il Palazzo Pitti, la sua primitiva costruzione, etc.* Firenze, 1887.

[3] Mazzanti, in *Il Nuovo Osservatore fiorentino*, Firenze, 1885-86, pag. 279 e segg.

turare dal Capitano del Popolo uno dei Consoli dell'Arte, la quale s'affrettò a liberar il prigioniero per aver libero il proprio Console.

Nel 1441 il Brunellesco fece un secondo testamento. Morì il 15 aprile 1446; e i Consoli dell'Arte della Lana, e gli Operai di S. Maria del Fiore unitamente scelsero il luogo della sepoltura nella cattedrale e stabilirono di collocarvi una lapide marmorea « a spesa de' suoi eredi », con una degna epigrafe del cancelliere fiorentino Carlo Marsuppini. Ma, sembrando forse troppo esigue onoranze queste per un tant'uomo, gli Operai della Cattedrale, col cardinale Piero de' Rucellai, disposero che, nel mezzo della chiesa, si facesse la sepoltura coperta da una lastra marmorea con le parole *Filippus architector*, e inoltre che, nella parete prospiciente al sepolcro, si scolpissero in marmo l'immagine di lui, i suoi disegni per la Cupola, e alcuni carmi dettati da Carlo Marsuppini in onore della sua virtù. Gli operai di Santa Maria del Fiore notarono nel libro detto *Bastardello di ser Niccolao* l'iscrizione del Marsuppini, la quale così suona:

D. S.
QUANTVM PHILIPPVS ARCHITECTVS ARTE DAE
DALAAE VALVERIT CVM HVIVS CELEBERRIMI
TEMPLI MIRA TESTVDO TVM PLVRES MACHINAE
DIVINO INGENIO AB EO ADINVENTAE DOCVMEN
TO ESSE POSSVNT · QUAPROPTER OB EXIMIAS SVI
ANIMI DOTES SINGVLARES QVE VIRTVTES · XV° · KL
MAIAS · ANNO · MCCCC° · XLVI° · EIVS · B · M · CORPVS IN HAC
HVMO SVPPOSITA GRATA PARIA SEPELIRI IVSSIT

* * *

L'esordio di Filippo Brunellesco nell'arte fu esordio di orafo e di scultore, non d'architetto. Due opere, oltre le mezze figurette di profeti emergenti dal quadrifoglio nel dossale d'argento di Pistoia, rimangono a porre in luce le sue qualità di scultore:

il *Crocefisso*[1] in legno di Santa Maria Novella a Firenze, e il *Sacrificio d'Abramo* nel Museo del Bargello. In esse, come nelle gloriose architetture brunelleschiane, la forma tende a definirsi in profili affilati e vibranti, si crea da principî lineari piuttosto che plastici. Donatello giovane, nel *Crocefisso* della chiesa di Santa Croce, taglia a colpi di scure il corpo massiccio, i lineamenti marcati, duri, angolari; Brunellesco si studia di raffinare il tipo, di infondere al Cristo quella divinità d'aspetto la cui mancanza egli aveva rimproverato alla giovanile opera dello scultore: le membra si allungano, l'affilato volto ricade lambito dalle ciocche morbide, che lo scultore ha disposto, onda per onda, con infinita cura. Una forza potente e cieca si sprigiona dal turgido torace del Cristo di Donatello, dal fibroso corpo, che s'inarca sul legno di morte, con vigore di tronco nodoso; la posa agile e ritmica, le tese nervature del Cristo di Filippo Brunellesco esprimono elasticità; il primo evoca la pesantezza dei Crocifissi romanici, il secondo risente ancora di slancio gotico. La forma del nudo è imperfetta, ma riflette agilità nervosa nelle striature sussultanti dei tendini, nella sveltezza delle membra, nei piani sfaldati delle ginocchia aguzze, nell'aureola scoppiettante, nei cartocci strappati del rotulo.

Più che il *Crocefisso*, dove lo sforzo d'idealizzare il tipo per opporsi al realismo dell'opera donatelliana trattiene alquanto la libertà dell'artista, il modello in bronzo eseguito[2] da Filippo per il concorso alle porte del Battistero fiorentino, a gara con Lorenzo Ghiberti, rispecchia le qualità del Brunellesco architetto. Nel rilievo di Lorenzo, le fluide multiple sfaldature della roccia, le pieghe, acute e sottili, dei panni, ripetono, come le ondeggianti persone, alcunchè della preziosa fragilità di un Lorenzo Monaco; lo slancio scaturisce da ogni forma, nel rilievo di Filippo, come dagli agili profili delle sue architetture: dietro la vela del manto

---

[1] V. A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, vol. VI, fig. 99.
[2] Ib., fig. 67.

di Abramo, in preda ai venti, il tronco dell'albero informe si inarca turgido, prossimo allo schianto; le pieghe delle vesti sono acuti uncini; le nervature tese del collo di uno schiavo rannicchiato, il profilo a falce aguzza d'una gamba, lo sbalzo in fuori della testa nervosa, fan correre il pensiero a energie signorelliane. E le braccia aperte dell'angelo, l'onda del manto che indietreggia per l'urto, lo scavo delle lunghe mani, l'arco teso del pollice d'Abramo, che incatena la testa riversa della vittima, chiudono un ampio golfo entro cui gira il vento. Isacco si torce al tocco dell'acuta lama: in quello sforzo del corpo agile, fisso all'ara sol per la punta delle dita dei piedi e per la sporgenza acuta di un ginocchio, è tutta la possibilità di slancio, il grido verso l'alto delle arcate brunelleschiane. Maggiore garbo toscano e dolcezza di cadenze nel bronzo di Lorenzo Ghiberti; vibrazione e rapidità di linea maggiori nella formella del Brunellesco.

Ma gloria di Filippo Brunellesco è la sua opera d'architetto, che inizia il Rinascimento fiorentino, sostituendo alla visione pittorica, attuata, negli edifici del Trecento, da complessa disposizione di elementi architettonici e dai conseguenti giochi d'ombra e di luce, la regolarità dello squadro, un più largo uso della linea orizzontale e dell'arco a tutto tondo: la semplificazione che caratterizza, anche per la scultura e la pittura, lo stil nuovo. Già il gotico, in Italia, aveva frenato il verticalismo mistico del gotico francese, soprattutto nell'arte equilibrata e sottile di Arnolfo: Filippo Brunellesco, alle soglie del Quattrocento, compie la riforma dell'architettura, parallela a quella di Masaccio nella pittura: il passaggio dai ricami del gotico alle pure eleganze costruttive del primo Rinascimento. L'arte classica lo ispira, e ancor più gli esempi dell'arte romanica fiorentina, miracolosa fioritura di forme antiche tradotte con toscana snellezza.

Ad essa ispirandosi, Filippo Brunellesco poggierà la trabeazione della navata mediana di San Lorenzo e di Santo Spirito, non direttamente sulle colonne, ma sopra una serie di archi. E

tuttavia, come già osservammo, il grande riformatore non si libera dalla tendenza verso lo slancio gotico.

Questo si nota soprattutto nella cupola sovrapposta al duomo fiorentino (fig. 50), all'antica chiesa di Santa Reparata, secondo l'idea dello scultore-architetto medioevale che meglio preannunzia le qualità del Rinascimento toscano: Arnolfo di

Fig. 50 — Filippo Brunellesco: Cupola del duomo di Firenze. (Fot. Alinari).

Cambio. Le svelte costole, nervatura vibrante dell'edificio, il leggero scavo delle facce, lo slancio ardito verso l'alto, mettono all'unisono l'ampio coronamento col resto del tempio. Sottili cornici separano la cupola dal tiburietto ottagonale aperto per lunghe finestre ad arco, rinfiancato da quattro piccole logge, coronato da uno svelto pinnacolo, che il fiocco d'un globo portacroce stira, come già nei cibori arnolfiani; la massima importanza, nell'ariosa costruzione, prendon le costole, simili a corde metalliche agganciate al suolo e incurvate per trattenere dal gioco dei venti la dibattuta tela ondeggiante di un baldacchino. Linee e superfici si gonfiano e si spengono, si curvano e si distendono flessuose, con facile vicenda di respiro. Michelangelo esprimerà, nella sua cupola, lotta di masse, che avanzano e indietreggiano a vicenda, pur raggiungendo fusione nella generale ascesa delle curve possenti; tutti all'unisono si muovono gli elementi della cupola brunelleschiana, con le tese e sottili modanature in evidenza, così da sembrar composta di linee più che di masse.

Il principio gotico del verticalismo, che vive ancora nella agilità d'ascesa della cupola di Santa Maria del Fiore, verrà meno più tardi, quando Leon Battista Alberti, volgendosi con appassionato animo all'ammirazione della grandiosa arte romana, vorrà arrotondare, di sopra le sue monumentali chiese, grevi cupole cieche, emisferiche. Gli ampli e bassi coronamenti degli edifici romani rivivranno nei progetti dell'Umanista, non già riappaiono in questa svelta e ardita cupola, che, per la sua leggerezza, come per il suo slancio armonico, rimane espressione viva dell'arte fiorentina del Quattrocento, e sembra nascere con meravigliosa spontaneità dalle spirituali sottili linee dei colli attornianti Firenze. Con Filippo Brunellesco, la cupola destinata a coronar l'edificio, a raccoglierne entro la volta potente tutte le voci, ad esprimere la grandezza della casa di Dio, comincia a divenire il centro, l'anima di una città, a prendere il posto, nel paese, delle medievali torri sparse.

Il Museo dell'Opera del Duomo custodisce il modello in legno per la lanterna della cupola (fig. 51), creazione d'orafo,

Fig. 51 — Firenze, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore.
Brunellesco: Modello per la lanterna della cupola.
(Fot. Brogi).

che, ideando la slanciata elegante architettura, ebbe certamente nel pensiero qualche bel nodo di pastorale o un culmine di reliquiario. Otto arcatelle di gotica lunghezza, sorrette da colonne addentrate in un pilastro, si adattano all'ampio ottagonale pie-

Fig. 52 — Siena, Chiesa del Santuccio.
Ugolino di Vieri: Reliquiario — (Fot. Alinari).

distallo mediante contrafforti scavati da aperte nicchie e stretti all'edicola mediana per grandi serpentine mensole. Sulla trabeazione, a gradi ripetuti, affilati e sottili, si eleva, circondato da una serie di nicchie e di svelte balaustre, il baldacchino, teso e raccolto dal globo che sorregge la croce, come la trina aurea del reliquiario di Ugolino di Vieri (fig. 52), nella chiesa del Santuc-

cio a Siena, dal cesellato bulbo che ne forma il vertice. E le otto nitide pieghe, traduzione semplificata dei cordoni preziosi che legano i baldacchini dei reliquiari, gli svelti birilli, sostituiti alle esili cuspidi delle oreficerie sacre, i pilastri disposti ad angolo, le scat-

Fig. 53 — Lucca, Opera del Duomo: Pastorale.
(Fot. Alinari).

tanti mensole, i contrafforti a nicchia — motivo, anche questo, frequente nei nodi di pastórale, ad esempio il bellissimo nell'Opera del Duomo di Lucca (fig. 53), dove, invece delle nicchie, si vedono sottili bifore —, ogni particolare, insomma, rispecchia la snellezza delle modanature gotiche, in una costruzione logica, semplificata, nuova, essenzialmente composta di elementi classici.

* * *

Uguale sottigliezza di modanature nel portico dell'Ospedale degli Innocenti (fig. 54), primo esempio di loggiato in istile del Rinascimento. Una liscia trabeazione, fra cornici a tenui listelli, riposa sugli archi slanciati. Brevi, sottili, sono le colonnine dal fusto liscio, larghi gl'intervalli, per aumentare, coi vuoti, l'aerea leggerezza dell'edificio; minute e affilate le cornici, commento all'agile slancio degli archi. E tutte le cornici son fitte, lineate, distese, così gli stipiti e il timpano delle finestre, come i classici medaglioni dei pennacchi, che si riducono a cerchietti, ad anelli foggiati con sottigliezza metallica, per chiudervi le robbiane bambolette vezzose, strette dalle fasce sui fianchi, le braccia aperte ad arco leggiero. Ricompaiono, nel portico, le colonne, ossatura di edificio classico; ma l'organismo nuovo rimane, nella sua chiarezza, e nonostante le interpretazioni maldestre degli esecutori, puramente fiorentino; nessuna gravità romana, anzi alleggerimento della massa, finezza di modanature, abbondanza di vani.

Il Battistero, « il bel San Giovanni », caro ai Fiorentini del Rinascimento, che lo adornarono di porte in bronzo, e ne trassero motivi architettonici e sfondi pittorici, suggerì al Brunellesco la classica forma delle finestre a timpano triangolare poggiate sull'alta trabeazione, lungo l'asse d'ogni arcata, e l'introduzione, d'indole essenzialmente costruttiva, di un forte pilastro scanalato, fra le colonne e i pennacchi delle due arcate (fig. 55), aperte su vie, traverse il lungo edificio. La strigilatura, appena iniziata a sinistra, al termine del lungo fregio, rimase interrotta.

Nell'interno del loggiato (fig. 56), sopra le ampie zone di contorno alle porte, sono cornici di ovuli e dadi, piccole, minute, sproporzionate a quell'ampiezza; e i capitelli dei peducci ripresentano tipi brunelleschiani in rozze forme, quali poteva dare il poverello traduttore Francesco della Luna: impoverimento di forme che aumenta nel loggiato del cortile.

Fig. 54 — Firenze, Ospedale degli Innocenti. Brunellesco: Portico.
(Fot. Alinari).

Il Brunellesco creò un prototipo alle logge fiorentine del Rinascimento con il portico degli Innocenti, che si specchia, appesan-

Fig. 55 — Firenze, Ospedale degli Innocenti.
Brunellesco: Particolare del portico. — (Fot. Alinari).

tito, nel tardo loggiato di fronte (fig. 57), sulla piazza dell'Annunziata, e, prima, nella loggia di San Paolo, complicando di ornati geometrici il modello brunelleschiano, trasformando il tipo delle

finestre, impicciolendo le volute dei capitelli, non raggiungendo, nell'imitazione, il rigore di linee, l'esattezza scrupolosa del Bru-

Fig. 56 — Firenze, Ospedale degli Innocenti.
Brunellesco: Interno del loggiato.

nellesco. E il discendente del compagno di Filippo nella decorazione degli Innocenti, Giovanni della Robbia, lavorando con Ventura Vitoni, ricorrerà ancora al grande prototipo, creando a

Fig. 57 — Firenze: Loggiato di fronte al portico degli Innocenti.
(Fot. Alinari).

Pistoia un capolavoro, cioè il portico dell'Ospedale del Ceppo con vividi rilievi di terracotta nel fregio.

Al 1425 risale il più antico palazzo brunelleschiano in Firenze (fig. 58), il palazzo di Parte Guelfa, rivelazione d'arte ben superiore alle facoltà del piccolo traduttore del Brunellesco

Fig. 58 — Firenze. Brunellesco: Palazzo di Parte Guelfa.

nell'interno dell'Ospedale degli Innocenti, Francesco della Luna, cui si volle attribuirlo. Il tempo e le innovazioni hanno maltrat-

Fig. 59 — Firenze. Brunellesco: Palazzo di Parte Guelfa. Angolo verso via del Capaccio.

tato l'importante edificio, ma, specialmente nel fianco che dà su via del Capaccio (fig. 59), ancora si possono goder le cornici

Fig. 60 — Firenze. Brunellesco: Oratorio di Santa Maria degli Angeli.

sottilmente tirate, i nitidi profili del grande Maestro. Sul basamento altissimo, s'innalza una serie di ampie finestre centinate, a ghiera continua, a sagoma slanciata, le tipiche finestre brunelleschiane, limitate da cornici a gradi e da una gola profonda, e sormontate da grandi « oculi », ora dimezzati. La trabeazione, sugli angoli, è sorretta da una leggiera colonnina con minuscoli capitelli a foglie d'acqua, ricordo gotico in questo primo e ancor timido apparire di forme del Rinascimento. L'educazione schiettamente fiorentina del Brunellesco, il suo amore alla linea, s'imprime in ogni dettaglio dell'edificio: nella simmetrica disposizione dei conci sulle facciate, come nell'affilatezza delle cornici, nel facile zampillo delle arcate ariose.

I recenti restauri hanno ridata luce alle stanze brunelleschiane, con nitide trabeazioni, soffitti superbi, sfavillanti di oro e colori, alla grande aula riquadrata da sedici pilastri corinzi in pietra serena, che ripetono la bella bicromia di grigio e bianco prediletta dal Brunellesco.

Architettura veramente sorella al palazzo di Parte Guelfa, benchè più tarda, è l'Oratorio di S. Maria degli Angeli (fig. 60), di cui restano solo i lati svettati. La pianta dell'edificio, ottagonale, rivela, come tanti motivi delle architetture brunelleschiane, l'ammirazione del Fiorentino per il Battistero, e, come in palazzo di Parte Guelfa, le modanature della base e degli specchi, affilate e leggiere, rivestono l'edificio di una sottil trama lineare. Anche i finestroni, ora barbaramente tronchi sotto la centina, rispecchiano il tipo di quel primo grande palazzo signorile del Quattrocento fiorentino.

Chiara semplicità d'incorniciature fu data dal Brunellesco anche alla Sagrestia vecchia di San Lorenzo (fig. 61), vasta sala quadra, rotta nel fondo da un vano, pure squadrato, per l'altare (fig. 62), e sormontata da una cupola a spicchi. A questo schema rettilineo s'allacciano le sottili nervature rigirate ad arco nelle grandi lunette (fig. 63), distese a fascia nelle trabeazioni adorne, ricadenti a zampillo intorno alle finestre, svolte in cerchio attorno ai bassorilievi dei pennacchi, sorretti da scudi

Fig. 61 — Firenze. Brunellesco e Donatello: Sagrestia nella chiesa di San Lorenzo.
(Fot. Alinari).

con le palle medicee. Rami di giunco sembran piegarsi a formar gli archi delle lunette sovrapposte alla trabeazione, le arcate

Fig. 62 — Firenze. Brunellesco e Donatello: Sagrestia nella chiesa di S. Lorenzo. (Fot. Alinari).

cieche entro le pareti del vano d'altare; anche i fregi minuti dei sottarchi contribuiscono al carattere lineare delle architetture brunelleschiane.

Fig. 63 — Firenze. Brunellesco e Donatello: Sagrestia della chiesa di S. Lorenzo. Particolare. (Fot. Alinari).

Il filo esile dei due segmenti di pilastri addentrati nell'angolo della cappella d'altare si riprende, di là dalla larga trabeazione, nel getto di due archi diramati a formare lunette; tra gli archi si aprono conchiglie, la cui raggiera è all'unisono con la generale elasticità delle sottili misurate sagome; coordinazione e risalto di linee tipico ad ogni architettura brunelleschiana, e accentuato da bicromia di bianco e grigio. La volta innalza sulla spaziosa sala quadra il suo baldacchino sorretto da nervature sottili, coronamento leggiero alla slanciata costruzione di pilastri e di archi, che mantiene il suo predominio nonostante l'intervento di Donatello.

Donatello apportò soprattutto la festa dei colori, la ricchezza policromica, il ricordo degli effetti musivi, suggerendo di ornare con tasselli di porfido e serpentino attorno a specchi rettangolari di marmo bianco il pavimento della cappelletta d'altare, disponendo che ai rilievi dei tondi fosse dato risalto di bianco su azzurro, e che le testine dei cherubi nel fregio della trabeazione, a vicenda verdi e rosse, ripetessero l'alternativa coloristica della terracotta e del bronzo. Di azzurro è dipinta la cupoletta della cappella d'altare, nella cornice formata da un bianco drappo attorto e legato da nastro d'oro; le conchiglie nei pennacchi sprizzano raggi d'oro fra l'azzurro; i bronzi delle porte e i magnifici trafori della balaustra d'altare arricchiscono ancora l'effetto policromo della decorazione: sfoggio coloristico non ripetuto dalle altre architetture del Brunellesco, pago di allietare la nitida trama delle sue cornici con qualche tocco azzurro e bianco di ceramiche robbiane.

Opera di un donatelliano prossimo a Michelozzo è anche la tomba di Giovanni de' Medici e di Piccarda (fig. 64), sua moglie, coperta da un altare, ricordo di altari romanici toscani, con monumentale mensa di alabastro, adorna di un ampio disco di porfido e due minori di bronzo con palle medicee, sorretta da quattro pilastri e due colonnine, che un breve tralcio di foglie unisce alla mensa. La decorazione massiccia del classico sarcofago, e specialmente del coperchio, dove le forme dei putti

Fig. 64 — Firenze, Chiesa di S. Lorenzo: Tomba di Giovanni de' Medici e di Piccarda.

Fig. 65 — Firenze, Chiesa di S. Lorenzo. Brunellesco: Armadi nella sagrestia.

e della ghirlanda si distaccano turgide dal fondo, non turba la dominante semplicità geometrica della mensa e della sottile base data alla tomba: il Brunellesco sovrasta.

La sagrestia di San Lorenzo ha anche il vanto di racchiudere il primo esempio di effetti prospettici studiato dal Rinascimento,

Fig. 66 — Firenze, Oratorio di Orsanmichele.
Brunellesco: Edicola di San Pietro — (Fot. Alinari).

con gli ornati degli armadi (fig. 65), che nelle pareti di fronte all'altare e sul fianco a destra sono composti su disegno brunelleschiano di fuseruole, rotelle, dadi trasversati da sbarre. Una simile manifestazione si vede nella nicchia della statua di San Pietro (figg. 66, 67), sul fianco di Orsanmichele, la sola che per la ricerca d'effetti prospettici nel fondo musivo e anche per

la bella sagoma del modiglione di base, si annunci opera primitiva del Brunellesco.

Tra le sue creazioni più raffinate nella signorile semplicità costruttiva, è la cappella Pazzi (fig. 68), che, all'ombra della gotica chiesa di Santa Croce, eleva la gemmea facciata, divisa da

Fig. 67 — Firenze, Oratorio di Orsanmichele.
Brunellesco: Edicola di San Pietro. Particolare.

classici riquadri, ma intonata ancora all'edificio gotico per snellezza di sagome, frequenza di vuoti.

È un'ascesa graduata e agile, dalle tre svelte arcate, che aprono di faccia e ai lati il portico leggiero, al tetto sostenuto da modiglioni sopra un terrazzo, alla sottile lanterna. La serie delle colonne corinzie reggenti la trabeazione del-

Fig. 68 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi — (Fot. Alinari).

l'atrio (fig. 69), s'interrompe per dar spazio all'arcata di tutto slancio, stretta e alta, più vicina all'arco del tiburio nelle chiese

Fig. 69 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. Particolare del portico. (Fot. Alinari).

romaniche che non agli ampli superbi archi romani di un protiro; sopra la trabeazione, adorna, come in San Lorenzo, di anelli con teste di cherubo (fig. 70), doppie lesene scanalate limitano riquadri divisi a specchi da sottili sbarre in croce

Fig. 70 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. Particolare del portico.
(Fot. Alinari).

(fig. 71); nella trabeazione superiore corre un fregio strigilato, come in San Lorenzo. Sulla fronte della chiesa, una serie

Fig. 71 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. Particolare del portico. (Fot Alinari).

di pilastri racchiude lunghe finestre; nel mezzo, si apre la porta a timpano con decorazioni in pietra, dell'aiuto di Filippo Brunellesco, il Buggiano, con battenti di legno michelozziani

per nobile ricchezza d'ornato; il fregio della trabeazione è composto, come nella facciata esterna, da teste di cherubi

Fig. 72 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. Particolare del portico. (Fot. Alinari).

entro cerchi, modellate in terracotta, e più tonde e paffute, simili a quelle che si vedono in coppie nel fregio della cappella, all'interno. È un atrio classico, tale da preparare l'atrio

di San Pancrazio, ma le sagome rimangono slanciate e lunghe, le modanature sottilmente striate, altissima la volta a botte (fig. 72).

Finestre e porta della cappella Pazzi ci danno il primo esempio di una decorazione plastica diffusa nel Quattrocento, in Toscana e anche nelle Marche, col palazzo ducale di Urbino, composta, cioè, di festoni divisi da grandi borchie cave, con teste o rose nel centro; l'ornato dei capitelli ha tutta la vitalità delle sagome brunelleschiane: si stringe alla campana sottile la doppia ghirlanda di foglie d'acanto, e con improvvisa velocità di scatto si chiudon le volute a corna d'ariete, schiacciate dallo svelto abaco sul margine delle foglie grondanti. Da questo prototipo partiranno i noti tipi del capitello fiorentino, più complessi di quelli del Brunellesco, con rose giranti, pannocchie e cornucopi, e figure mitologiche entro il cavo di una conchiglia, ma partecipi, tutti, dell'agilità, della leggerezza brunelleschiana. Che scatti elastici nelle volute a corna d'ariete dei capitelli di Michelozzo in palazzo Riccardi, che rotear di spire nei fantastici rosoni, che snellezza nelle foglie d'acanto!

Elettissima la decorazione plastica sulla fronte del portico: dal fregio di quercia che inghirlanda le arcate alle rose della volta (fig. 73), ai freddolosi puttini di Desiderio da Settignano, impellicciati dalle morbide ali, uccelletti starnazzanti, con arruffate chieme, bocche canore. Nel triplice anello del tondo, si dispongono con nuova fantastica libertà, non posando le testine sopra ferme ali in croce, come nel fregio della sagrestia di San Lorenzo, ma variamente movendosi tra le morbide ali, che si aprono, si ripiegano, s'incrociano, riempiendo lo spazio del tondo, mettendosi all'unisono con l'agile ossatura dell'edificio. Inerti nella sagrestia di San Lorenzo, qui si coordinano con mirabile spontaneità alle animate linee dell'architettura. Il che appare evidente quando si osservino i due serafini (fig. 74) nella faccia della trabeazione di prospetto all'arcata mediana: le ali, la paffuta testa riversa, i grandi occhi appuntati, segnano

Fig. 73 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. Particolare del portico.

un ritmo ascendente, che segue lo slancio del giogo sollevato dall'abaco, e preludia allo slancio dell'arcata.

La cappella ha pianta rettangolare con grandi arcate al termine dei due bracci e all'ingresso della cappelletta che racchiude l'altare; trabeazione e pilastri scanalati, in pietra grigia, cingono, sull'alto zoccolo, le pareti come di transenne, nei cui

Fig. 74 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. Particolare del portico. (Fot. Alinari).

Fig. 75 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. L'interno.

intervalli si disegna, sulla muraglia bianca, la sagoma slanciata di una sottile arcatella cieca, e un robbiano medaglione con bianchi rilievi di Santi.

Le arcate riecheggiano per tutta la cappella (fig. 75), disegnando sopra la trabeazione, in ogni parete, fra due archi concentrici, un mezzo anello aperto da un oculo a strombo; nei sottarchi, tra festoni di quercia e d'alloro legati da nastri ritorti, si aprono, entro cornici quadrate a leggiero rilievo, come entro lacunari, rose dai petali arricciati, in perfetto accordo con lo stile lineato dell'architettura, con la geometrica trama di cornici profilate sulla nudità delle pareti; in alto, la cupola (fig. 76) spiega le taglienti nervature del suo ombrello leggiero, e apre una moltitudine d'occhi alla luce; nei pennacchi delle arcate, scudi con lo stemma dei Pazzi sorreggono tondi con le immagini degli Evangelisti a rilievo. Si ripete, nel complesso, il sistema di riquadrature già adottato nella sagrestia di San Lorenzo, ma con effetto più organico e solenne per la chiarezza e la signorile semplicità della costruzione, non turbata dalla vivace policromia e dai complessi ornati donatelliani.

Similissimo, il vano dell'altare (fig. 77), a quello della sagrestia di San Lorenzo, ma anche qui, per la mancanza delle finestre entro le grandi slanciate lunette, la costruzione acquista in leggerezza e continuità lineare: sopra la trabeazione s'apre, nella lunetta di fondo, un grande occhio a forte strombatura, con l'Eterno dipinto sulla vetrata, e dalla trabeazione pende, quasi grande quadro, una lunga finestra, con l'immagine di Sant'Andrea, scintillante di colori sul vetro.

Tre gradi, con le nitide sporgenti cornici predilette dall'architetto linearista, conducono alla cappelletta mediana, due s'intagliano nella base dell'altare (fig. 78), elettissimo nella semplicità dell'ornato geometrico.

Il sistema di squadro, mediante zone grigie su fondo bianco, si ripete sul pavimento, percorso da zone chiare su bruno; davanti all'altare tasselli di marmo, a vicenda rossi e bianchi, si spiegano come pagine di album, ricordando gli effetti pro-

Fig. 76 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. La cupola.

Fig. 77 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. Interno e altare.

Fig. 78 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi. L'altare.

spettici studiati dal Brunellesco per gli armadi della sagrestia di San Lorenzò. E tutta la decorazione risponde allo schema

Fig. 79 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi.
Particolare della decorazione.

geometrico dell'incorniciatura accuratamente e sottilmente disegnata con squadre e compassi, nella sua regolarità scrupolosa, senza slanci di fantasia: nel fregio risaltano (fig. 79), su fondo azzurro, in terracotta, bianchi agnelli entro ghirlande,

Fig. 80 — Firenze. Brunellesco: Cappella Pazzi.
Sant'Andrea (vetro).

fra coppie di serafini, uno rosso, uno verde, come nella sagrestia di S. Lorenzo, anch'essi, rigorosamente simmetrici nel volger delle testine paffute, nell'alterno incrocio delle ali: sole altre note di colore, l'azzurro dei tondi robbiani, le tinte brune

Fig. 81 — Firenze, Cappella Pazzi. Luca della Robbia: Tondo. (Fot. Alinari).

degli Evangelisti, i draghi e le crocette dorate sul fondo turchino degli scudi: poche note ridenti tra la severità del grigio, ripetuta per tutta la sottile trama lineare di pilastri ed archi sul fondo bianco delle muraglie.

Gli accenti più acuti del colore risuonano nelle vetrate dipinte, dietro l'altare, con l'immagine dell'Eterno nell'oc-

chio, l'immagine di Sant'Andrea (fig. 80) nella finestra, vetrate con ogni probabilità eseguite su disegno del Brunellesco, come dimostrano la ghirlanda e le pieghe geometriche del drappo dietro l'Eterno, e le sagome classiche, pur nella

Fig. 82 — Firenze, Cappella Pazzi. Luca della Robbia: Tondo. (Fot. Alinari).

loro primitiva lunghezza, del tabernacolo che inquadra il santo, eretto sopra una base adorna di brunelleschiana ghirlanda d'alloro, racchiudente lo stemma dei Pazzi e legata da nastri, che si snodano nello spazio in simmetriche volute di serpentelli. E la figura stessa del Santo, statuaria, maestosa, con mani dalle nocche sporgenti, volto scolpito a spigoli energici,

duttili palpebre aggrondate, lignea e potente così da ricordare gli eroi di Andrea del Castagno, rivela, nella sua contenuta energia, l'origine dal Brunellesco.

Un nuovo problema si presenta a chi osservi la decora-

Fig. 83 — Firenze, Cappella Pazzi.
Brunellesco: L'Evangelista Luca.

zione della cappella Pazzi. A Luca della Robbia sono cumulativamente attribuiti i medaglioni con Santi, lungo le pareti, e i medaglioni con gli Evangelisti, nei pennacchi delle arcate. Ma ad un confronto tale uguaglianza d'attribuzione non regge; e ben più adatto sembra il nome del Brunellesco, già pronunciato dal barone Liphart, senza che la sua voce

trovasse eco. I Santi composti, nei tondi delle pareti, sullo scanno di nuvole (fig. 81), con occhi cerchiati dallo sguardo mite, malinconico e soave, con soffici drappi dalle fitte e quasi vizze pieghe, sono ben creature dell'angelico Luca, anche nella

Fig. 84 — Firenze, Cappella Pazzi.
Brunellesco: L'Evangelista Matteo.

rotondità generica del rilievo, nell'abbandono della posa, dolce e stanca (fig. 82). Ma i quattro Evangelisti (da fig. 83 a 86) hanno teste allungate e compresse, grandi, marcati lineamenti, occhi severi e cupi, zigomi angolosi, tutti caratteri familiari a quanti conoscono il Cristo di Santa Maria Novella, qui, anzi, accentuati; e le ciocche non spiovono in onde soffici, ma si dise-

gnano lunate o a spira, con brunelleschiano metodo; le labbra e le nari sottili s'arricciano come quelle del *Crocefisso;* le nervose ed elastiche curve ricordano lo spirito gotico che animava il rilievo del *Sacrificio d'Abramo;* i contorni, acerbi e

Fig. 85 — Firenze, Cappella Pazzi.
Brunellesco: L'Evangelista Marco.

definiti, rivelano un amore alla linea, alla nervatura costruttiva, che vien meno ai rilievi di Luca; le pieghe s'affilano e si disegnano lunate, come nei panneggi d'Abramo e dell'angelo sulla formella di bronzo; e la candida soavità robbiana si muta in rude energia, la vita erompe dal tumido occhio del bove alato, dai muscoli vibranti; il leone araldico stringe

con impeto fra gli artigli il libro di Marco; e appena nell'angelo fanciullina che tiene il calamaio all'evangelista Luca è un riflesso della mite grazia robbiana; anche i raggi, che in tenui fasci formano aureole ai Santi sulle pareti, qui erompono

Fig. 86 — Firenze, Cappella Pazzi.
Brunellesco: L'Evangelista Giovanni.

dal fondo turchino con impeto di dardi. Non solo; una differenza essenziale di modellato distingue i rilievi tondeggianti di Luca da questi rilievi architettati su rigorose leggi di squadro, che includon le immagini quasi entro spianati prismi, e costringono gli atteggiamenti a stamparsi sopra un determinato schema prospettico — si veda, ad esempio, la destra

Fig. 87 — Firenze, Chiesa di Santacroce. Brunellesco: Chiostro.

piegata dell'Evangelista Luca —, dando alla forma angolosità e sottigliezza lignea, costruzione di piani affine a quella che nella pittura contemporanea è attuata da Andrea del Castagno. E infine i caratteri del Brunellesco architetto — affilatezza e slancio di sagome, tendenza a porre in risalto la linea e la sua energia — si riflettono così bene in queste forti figure sedute sopra un pavimento di nuvole contro i raggi d'oro del sole nascente, da renderci sicuri che il disegno si debba al primo architetto della Rinascita.

Presso la cappella Pazzi, una porta di Michelozzo mette in un androne, che ci conduce a un immenso chiostro. L'androne s'apre, al limitare del chiostro, per un' arcata adorna, nel sottarco, di fregi consueti al Brunellesco. E grandioso è il chiostro (fig. 87) con la' lunga teoria degli archi amplissimi, con tondi impostati ne' pennacchi, a conchiglia, a clipei raggiati, a stemmi, col brunelleschiano fregio strigilato. Sopra la trabeazione, sull'asse delle colonne del portico, s'innalzano altre colonne, che prima formavano un loggiato superiore, ora chiuso da tre parti; e sul capitello di esse s'impostano mensole come ali riunite, a sopportare la distesa del cornicione.

* * *

Si comprende come Filippo Brunellesco, per amore di regolarità, trovandosi di fronte al problema di riedificar la chiesa di S. Lorenzo (fig. 88), sia ricorso al tipo della basilica cristiana, col soffitto piano e i colonnati divisorî, ed abbia chiesto modelli di cornici e di fregi alle chiese romaniche di Firenze: SS. Apostoli, San Miniato, il Battistero, dal quale deriva la decorazione dei sottarchi in San Lorenzo. E la chiesa, come la sagrestia vecchia e la cappella Pazzi, nonostante il modello classico, riflette l'agile spirito dell'architettura fiorentina: la massività antica dà luogo a predominio di vuoti e di svelte sagome; le arcate lanciano fra gli intercolunni una serie di ponti leggieri, che l'alto piedritto solleva con balzo

improvviso dai capitelli a foglie ancora arricciate. Sopra gli archi, la trabeazione si riduce a una sottil fascia striata, e,

Fig. 88 — Firenze, Chiesa di San Lorenzo. Brunellesco: L'interno. (Fot. Alinari).

dal mezzo di essi, si levano le svelte finestre a centina che il Brunellesco ripete dalla sagrestia di San Lorenzo e dalla cappella Pazzi. E se, nella nave mediana, il soffitto, a bassi lacunari

con rose, diminuisce l'effetto di leggerezza e di slancio creato dalle successive arcate, quest'effetto si continua nelle agili

Fig. 89 — Firenze, Chiesa di San Lorenzo. Brunellesco: Una cappella.

volticelle delle navi laterali, nella profondità ariosa della volta a cuna. Tra scanalate lesene e la sottile pieghettata trabeazione si aprono, nelle pareti laterali della chiesa, le arcate che

mettono all'interno delle cappelle (fig. 89), alte di tre gradi sul pavimento della nave, chiuse, sul fondo piano, da un'arcata minore. E gli oculi aperti lungo la nave, entro le lunette formate dagli archi della volta, per la loro forte strombatura, ricordo gotico in questo aristocratico salone del Rinascimento, si mettono all'unisono con le animate linee dell'edificio. In tutto il tempio son risonanze di linee, di specchi, echi ripercossi di arcate; come nella cappella Pazzi, regoli marmorei ripetono sul pavimento lo schema geometrico: non ricco di fantasia, poco mutevole d'incorniciature, il Brunellesco si vale costantemente degli stessi motivi, ricercando simmetria e chiarezza. In questa semplicità di schema, la linea vitale dei pittori fiorentini conserva tutto il suo valore, stirandosi nei gradi affilati che conducono dal piano della chiesa alle cappelle, e nelle cornici a striature fini, zampillando con elasticità di getto nelle arcate, stendendosi con rapido scatto sui taglienti abachi, tracciando archi sopra archi, a filo sottile, entro la nicchia profonda delle cappelle laterali. L'ornato mette ovunque, nella chiesa di San Lorenzo, in rilievo la linea: le fuseruole, le spiralette, le trecce nei sottarchi (fig. 90), come le ghirlande di quercia e le cornici divise a listelli minuti, sottolineano, moltiplicandolo, il getto flessuoso delle arcate.

All'esterno (fig. 91), il fianco della chiesa si divide in tre corpi, in tre gradi rispondenti allo spazio delle cappelle, della nave laterale, della nave mediana, adorno il primo d'agili arcate cieche. unite per sottili lesene e mensole alla trabeazione; il secondo, dagli oculi a strombo obliquo, che nell'interno si aprono sulla nave laterale; il terzo, da una serie delle tipiche finestre brunelleschiane, strette, a sguancio obliquo, a ghiera continua, alte sino a raggiungere l'ultima trabeazione, arricchita di fregio strigilato; al limite del braccio della crociera, il braccio della nave mediana si corona di un timpano classico, con occhio inscritto nel triangolo. Anche qui, dunque, troviamo la consueta trama brunelleschiana di specchi e di cornici sottilmente profilate, con limpida continuità di linea, da piano a piano, tenue nei suoi rilievi così da sembrar composta mediante

Fig. 90 — Firenze, Chiesa di San Lorenzo. Brunellesco: Decorazione di sottarco.

Fig. 91 — Firenze, Chiesa di S. Lorenzo. Brunellesco: Esterno.

Fig. 92 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito. Brunellesco: Interno.
(Fot. Alinari).

assicelle lignee, nell'agile balzo dei gradi che forman la ripida scala dei fianchi.

L'eleganza signorile e un po' fredda della chiesa di San Lorenzo, si volge, nell'altra di Santo Spirito (fig. 92), men curata d'esecuzione, a scenografici effetti di prospettiva. Essa riprende il tipo di basilica a croce latina già adottato per il San Lorenzo, ma con nuova libertà fantastica; è l'unica opera che, nell'arte del Brunellesco, riveli vivacità di immaginazione. I fregi molteplici incastonati tra le cornici della chiesa di San Lorenzo, gli intrecci di nastri, le spiralette, le filze di ghiande e di fuseruole nei sottarchi, l'*Agnus Dei* tra serafini nei piedritti, sono qui omessi: nudi i piedritti, e quindi più tagliente il distacco dal loro blocco squadrato agli affilati aggetti dell'abaco; staccata dagli archi dell'intercolunnio la trabeazione, che in San Lorenzo congiunge le arcate: innovazioni da cui risulta un effetto maggiore di slancio, graduato nella facile ascesa, nell'agile balzo da piano a piano. Altro mutamento ricco d'effetti è la sostituzione delle colonne ai pilastri sulla parete esterna delle navate laterali, verso le cappelle; le piccole volte e i nitidi ponti delle arcate allacciano colonna a colonna, delineano, fra tronco e tronco, aerei pergolati. E mentre le cappelle di San Lorenzo han fondo piano, queste di Santo Spirito scavano nicchie (fig. 93), non già ampie e solenni come quelle che l'Alberti aprirà nel coro dell'Annunziata; ma di brunelleschiane proporzioni, allungate, strette, in armonia con il dominio dei vuoti, che specialmente s'avverte, insolito all'arte del Quattrocento, attorno all'altare, isolato fra le corsie dei bracci laterali e il prolungamento delle tre navi. Le lunghe prospettive delle navi minori (fig. 94), con gli archi successivi e leggieri della volta a cuna, e i filari delle colonne, creano superbi effetti ottici.

Nuova nell'arte del Brunellesco è tale immaginosa disposizione delle colonne, che s'incassano nel muro tra cappella e cappella, formando corridoio con quelle fiancheggianti la nave mediana, e ricorrono poi, lungo il transetto e nella tri-

buna, quasi fantastiche teorie di viali a lunghe prospettive, che s'incrocino nello spazio riquadrato di un parco, con oscil-

Fig. 93 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito. Brunellesco: Una cappella.

lazioni d'ombra e luce ignote alle altre architetture brunelleschiane.

Operaio di Santa Maria del Fiore, il Brunellesco non solo coronò il duomo fiorentino della sua cupola famosa, ma dise-

gnò la trama eletta e precisa della sagrestia nuova, aprendo nelle pareti laterali vasti nicchioni a fondo piano (fig. 95), e nella

Fig. 94 — Firenze, Chiesa di Santo Spirito: Brunellesco: Una navata.

parete d'entrata (fig. 96), un'alta oblunga porta sotto la sporgente tribuna. La nudità della sala adorna soltanto dai trafori geometrici della tribuna e dalle raggiere attorno a porta

Fig. 95 — Firenze, Duomo. Brunellesco: Sagrestia nuova.

e nicchie, consente di goder appieno la suprema limpidezza, la precisione lineare unica delle opere di Filippo Brunellesco,

Fig. 96 — Firenze, Duomo. Brunellesco: Sagrestia nuova.

seguendo con l'occhio l'ordine dei conci in file parallele lungo le pareti, raggiate intorno agli archi e sullo sporto della tribuna con vitalità improvvisa, con incessante continuità

lineare: i solchi dell'aureola che corona l'altissima porta, poggiando su brevi affilate cornici. sembrano irradiarsi con rapi-

Fig. 97 — Firenze, Duomo: Sagrestia vecchia.

dità di raggi di luce nei solchi della erompente tribuna. Più complessa è la costruzione della sagrestia vecchia (fig. 97), con pilastrate, lungo il rivestimento ligneo degli armadi, in doppio ordine, l'inferiore sopra un alto zoccolo diviso in riquadri, il

superiore decorato più tardi, negli specchi inclusi tra le fini lesene, dall' tarsie di Giuliano da Maiano. In fondo alla bella sala, decorata sull'arco scemo della porta da un *Agnus Dei* in ghirlanda, ornamento chiesastico prediletto dal Brunellesco, e animata da una ronda di putti che striscian sull'orlo della trabeazione superiore portando grevi festoni di frondi, decoro leggiadrissimo certo introdotto più tardi, la piccola cantoria spiega la costruttiva bellezza dei suoi conci gradualmente obliqui dal centro verso i lati, e delle multiple brunelleschiane cornici che reggono la semplice transenna con larghe rose a traforo. E certamente al Brunellesco risale il disegno del lavabo e dell'armadio a riscontro, classiche edicole su basi come cespi d'acanto, tradotte, l'una dal grosso scalpello del Buggiano, rispecchiante l'altra la vivace sensitività, lo spirito sottile, la fiorita eleganza di Desiderio, aiuto del Brunellesco nella cappella Pazzi, nelle affinate sagome e nel fogliame frastagliato pungente e prezioso.

Molti palazzi, in Firenze, portano il nome di Filippo Brunellesco; tra essi, palazzo Pitti (fig. 98), severa dimora signorile, derivazione del castello feudale. Anche qui Filippo imprime all'ampia massa l'agilità propria alle sue architetture, per mezzo delle porte e delle finestre a svelta sagoma, a vani rientranti con occhi tondi come feritoie, ad archi cinti da raggiere di pietre regolari, che si espandono come per urto reciproco e sprizzano verso l'alto. Seguasi l'orlo delle incorniciature delle finestre nei piani superiori, e si avrà l'idea di una serie di zampilli che si alzino e ricadano per riprendere il loro slancio intorno agli altri vani. L'ogiva gotica rimane presente all'architetto, pur attraverso lo squadro nuovo, e suggerisce le proporzioni delle finestre strette e alte.

L'aspetto trecentesco dell'alto basamento di palazzo Pitti appare anche più spiccato nel palazzo Busini, ora Quaratesi, in piazza Ognissanti, per l'introduzione dello sporto agli angoli e per la collocazione in alto delle anguste finestrelle che s'aprono al pianterreno. Le disarmonie che si notano nello stato pre-

Fig. 98 — Firenze, Palazzo Pitti. Brunellescó: La facciata.

sente e in una stampa del Settecento fra gli elementi di questo primo ordine non consentono certezza all'attribuzione, quantunque appaiano schiettamente brunelleschiane le sagome delle finestre.

Nel palazzo Pazzi-Quaratesi, attribuito pure al Brunellesco, si vedono motivi propri di lui accanto ad altri di origine albertiana. I costruttori abolirono, nella bella facciata, la snellezza tipica alle sagome del Brunellesco. Quand'anche si voglia ammettere che Filippo, nell'ultimo periodo della sua vita, mentre in Santo Spirito dava alla colonna la massima importanza, abbia disegnato il tipo della finestra adottata in palazzo Rucellai, con la colonna mediana, elemento di pesantezza a lui inconsueta, si deve pensare che certamente avrebbe omessa tale sovrabbondanza d'ornati, nè avrebbe scelte proporzioni così gravi, nè interposto sì largo spazio fra la trabeazione e le finestre, che appena giungono a metà del piano, mentre le agili finestre di palazzo Pitti ne occupano quasi tutta l'altezza. Il disegno primitivo del palazzo, con le sue ripartizioni regolari, la serie degli oculi sotto il cornicione, la porta cinta, come le finestre rettangolari del pian terreno, da una massiccia raggiera, è sostanzialmente trasformato dal continuatore, che, pur traendo dal Brunellesco tipi di cornici e di ornati, rivela nella fioritura della decorazione un temperamento lontano dalla sobrietà del grande architetto, e forzando il rilievo cancella la tipica fisionomia delle facciate brunelleschiane.

Filippo Brunellesco, temperamento essenzialmente fiorentino, ebbe il più largo sèguito tra gli architetti della propria città: gli edificî di Firenze, anche quando s'improntano ai modelli dell'Alberti, rimangono quasi sempre sostanzialmente brunelleschiani: così Bernardo Rossellino, copiando, nell'arcivescovado di Pienza, palazzo Rucellai, rompe con snelle sagome il riposo delle masse ideate dall'Alberti. L'architettura fiorentina del Brunellesco continua nel '500, quando Giuliano da Sangallo e il Cronaca, nella cappella della sagrestia della

chiesa di Santo Spirito, ripetono, con più forti modanature, le regolari divisioni brunelleschiane delle pareti, e imprimono alle arcate, agli oculi delle lunette, a tutte le cornici, l'elasticità delle modanature di Filippo. E Giuliano da Sangallo, nel classico atrio della chiesa di Santa Maria Maddalena de' Pazzi, interrompe, con lo slancio di un'arcata mediana, la trabeazione, che riposa immediatamente, secondo i modelli classici, sulle colonne, ripetendo il motivo centrale del loggiato della cappella Pazzi.

L'architettura fiorentina del Quattrocento si sviluppa e si rinnova, accogliendo nuovi elementi, ma i suoi caratteri fondamentali rimangono all'unisono con quelli del fondatore del Rinascimento toscano, e ciò perchè il Brunellesco porta negli edifici quello stesso amore alla linea viva, alle nervature di tutto slancio, che è nello spirito della pittura fiorentina, da Andrea del Castagno ad Antonio Pollaiolo, a Sandro Botticelli. I prototipi delle cigolanti vele del soffitto, nella sala in cui si svolge la *Calunnia*, si potrebbero trovare nelle leggere volte delle navate minori in San Lorenzo e in Santo Spirito. Il Brunellesco introduce ne' suoi edifici la riquadratura classica, ma rimane in lui predilezione per l'agilità delle sagome, per lo slancio e la continuità lineare degli archi, per il dominio dei vuoti sui pieni, la leggerezza dell'ossatura architettonica, antiromana per eccellenza. Con Leon Battista Alberti, soltanto, s'inizia l'architettura di carattere plastico, il gusto per il pieno, per lo spessore delle muraglie massicce. Invece delle sottili lesene scanalate, che in San Lorenzo coprono gli spazi fra gli archi d'accesso alle cappelle, in Sant'Andrea di Mantova intervalli di muro massiccio le separano; e nei fianchi del tempio di Sigismondo Malatesta a Rimini un effetto grandioso nasce da nudità di blocchi giganti di pietra, geometricamente tagliati. In rapporto con questa trasformazione è il riposo, che subentra, negli edifici albertiani, allo slancio delle architetture di Filippo Brunellesco: significativa di questo passaggio la trasformazione della

cupola brunelleschiana, a balzo rapido, sopralevata, conica, nella cupola emisferica dell'Alberti. Nell'esterno delle sue chiese, Filippo ripete gli stessi motivi di arcate zampillanti e di cornici a listelli; per tre alti gradi salgono al vertice del tetto le pareti di fianco nella chiesa di San Lorenzo, in rispondenza al frastaglio vivace della faccia, incompiuta. Con Leon Battista Alberti l'esterno prende un carattere suo proprio e magnifico: imponenza di blocco massiccio viene al tempio di Sigismondo dalla unità delle fiancate e della fronte coi vani profondi e squadràti; dal riposo delle superfici distese, le superfici che si rivedranno, più terse serene e gemmee, nelle architetture lauranesche.

Genio di costruttore, disinvolta eleganza fiorentina, amore prepotente dei profili in islancio, nel Brunellesco; immaginazione appassionata, esaltazione della massa, nell'Alberti. Le nervature architettoniche, messe in evidenza dal Brunellesco soprattutto nelle cupole e nelle volte ancor angolari e suddivise, dispaiono dalle spiegate ampie superfici degli edifici albertiani; al soffitto è sostituita nelle chiese la volta, più maestosa e sonora, rispondente, come le grandiose cupole, al sentimento eroico che dell'architettura aveva lo scrittore del *De Re aedificatoria*. Lo schema degli edifici brunelleschiani si ripete con poche varianti nelle incorniciature di sagrestie, cappelle, loggiati, intese a sottolineare la struttura dell'edificio, ma nella chiesa di Santo Spirito l'immaginoso illusorio incrocio di viali di colonne sotto pergolati leggieri di volte mostra come anche il grande riformatore portasse nell'arte qualità fantastiche. Il carattere degli edifici disegnati da Leon Battista Alberti — creatore di superbi sogni architettonici nelle pagine del suo trattato — varia, con ricchezza sorprendente, dalla grandiosità eroica del tempio malatestiano all'attica eleganza del tempietto di San Pancrazio. Filippo Brunellesco inizia la riforma, Leon Battista Alberti la prosegue; i filoni della loro arte continuano paralleli durante il Rinascimento. E anche quando i seguaci dell'uno seguono gli schemi dell'al-

tro maestro, se ne allontanano per lo spirito: proprio come la corrente pittorica che mette capo al Botticelli rimane staccata da quella che si annoda intorno a Piero; o la tradizione di Donatello è incompresa dall'arte di Francesco Laurana. La predilezione di Leon Battista Alberti per lo spessore massiccio delle muraglie rivive nelle architetture di Luciano Laurana, costrutte con nitore e regolarità volumetrica di cristalli, con una grandezza divina d'astrazione che è generalmente esclusa dagli edifici albertiani per la ricerca appassionata del grandioso. La leggerezza, la precisione, l'agilità nervosa delle sagome negli edifici del Brunellesco, il predominio dato alla linea sopra la massa, metton capo al classicismo riformato in senso toscano, alle architetture di scheletro agile del Cronaca e di Giuliano da Sangallo.

III.

LEON BATTISTA ALBERTI
E LO SVILUPPO COMPLETO DELLO STIL NUOVO.

LA VITA. — L'OPERA: l'Arco del Cavallo di Ferrara e il Campanile del Duomo ferrarese; il tempio malatestiano a Rimini; Palazzo Rucellai a Firenze. — Confronto tra il Palazzo Rucellai e quello Piccolomini a Pienza. — Della loggetta Rucellai attribuita all'Alberti. — Tempietto del Santo Sepolcro e la cappella Rucellai. — Triforio di San Pancrazio. — Tribuna dell'Annunziata. — Altar maggiore nella chiesa di Gangalandi presso Lastra a Signa. — Rinnovamento della facciata di Santa Maria Novella a Firenze; San Sebastiano, l'Atrio rotondo della casa del Mantegna, la Cappella dell'Incoronata nel Duomo e la Basilica di Sant'Andrea a Mantova.

Lorenzo Alberti, bandito da Firenze nel 1401 e rifugiatosi a Genova, ebbe figlio naturale Leon Battista, il 14 febbraio 1404. Ignota rimane la madre, che Battista ricordò una volta, dicendola insigne per pietà, con bontà e modestia rilucenti negli occhi. [1]

---

[1] MURATORI, *Vita di Leon Battista Alberti*, in *Rerum italicarum Scriptores*, XXV, Milano, 1751; POZZETTI, *L. B. A. in solemni studiorum instauratione laudatus*, Firenze, 1789; DRUDI (LORENZO), *Notizie della Vita di L. B. A. fiorentino*, in *Le Temple de Malatesta de Rimini* di CARLO GIUSEPPE FOSSATI, Foligno, 1794; NICCOLINI (G. B.), *Elogio di L. B. A.*, Firenze, 1819; POPELIN (CLAUDIUS), *L. B. A.*, in *Gazette des Beaux Arts*, XXV, Paris, 1868; MEYER (J.), *L. B. A.*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Leipzig, 1872; RETDENBACHER (RUDOLF), *L. B. A.*, Lipsia, 1878; DEHIO (G.), *L. B. A., Die Bauprojecte Nikolaus V u. L. B. A.*, in *Rep. f. Kstw.*, Berlin, 1880; NERI (ACHILLE), *La nascita di L. B. A.*, in *Giornale Ligustico*, IX, Genova, 1882; JANITSCHEK (H.), *Alberti Studien*, *Rep. f. Kstw.*, Berlin, 1883; MANCINI (GIROLAMO), *Nuovi documenti e notizie sulla vita e sugli scritti di L. B. A.*, in *Arch. stor. ital.*, s. IV, t. XIX, 1887; VOIGT (GIORGIO), *Il risorgimento dell'antichità classica*, Firenze, 1888, vol. I; STEIGMUELLER, *Konnte L. B. A. den Distanzpunkt?*, in *Rep. f. Kstw.*, XIV, Berlin, 1891; SCIPIONI (G. S.), *Di una vita inedita di L. B. A.*, in *Giornale stor. della lett. ital.*, XVIII, Torino, 1891; ID., *L'anno della nascita di L. B. A.*, in *id. id.*; SANESI (IRENEO), *L'anno della nascita di L. B. A.*, in *Il Propugnatore*, n. s., v. IV, 1891, p. I; MARCHESE (P. VINCENZO), *Commentario sugli scritti artistici di L. B. A.*, in *Scritti vari*, Firenze, 1892; SCHUMACHER (F.), *L. B. A. und Seine Bauten*, in *Die Baukunst del* BORRMANN e GRAUL, s. II, fasc. I, Berlin, 1899; PASSERINI (LUIGI), *Gli Alberti di Firenze*, ivi, 1899; NEUSCHLOSS (C.), *Brunelleschi és Alberti. Dissertation*, Budapest, 1903; LONDI (E.), *L. A. B. A. architetto*, Firenze, 1906; SUIDA (W.), *L. B. A.*, in *Allgemeines Lexikon d. bild. Künstler*, Leipzig, 1907; RICCI (CORRADO), *L. B. A.* in *Santi e Artisti*, Bologna, 1910; MANCINI (GIROLAMO), II ed., Firenze, 1911 (2ª edizione, la prima è del 1882); KRAUSE (J.), *Alberti als Kunstphilosoph*, Strassburg, 1911; DOLCI (G.), *L. B. A. scultore*, in *Annali della R. Scuola normale di Pisa*, XXIII, Pisa, 1911; BEHN (J.), *L. B. A, als Kunstphilosoph*, Strassburg, 1901; BERRER (J. W., *L. B. A. Bauten u. ihr Einfluss auf die*

Probabilmente Leon Battista fanciullo seguì il padre, recatosi, per dirigere un'azienda di commercio, in Venezia; e fu, nella vicina Padova, messo agli studî nel ginnasio di Gasparino Barsizza, che insegnò pure a Francesco Barbaro, ad Antonio Beccadelli detto il Panormita e a Francesco Filelfo. « Fino da fanciullo », gli scrisse Lapo da Castiglionchio, « fosti dotato d'animo e d'ingegno tanto promettente da non lasciar dubbio in quanti ti conoscevano come saresti divenuto l'uomo che già sei ». Da Padova passò a Bologna, ove già nel maggio del 1421 frequentava le lezioni di diritto canonico, quando avvenne la morte del padre. Allora, com'egli stesso lamentò, « proscritto dalla patria, non solo spogliato dell'intero patrimonio paterno dagli affini più stretti, ma respinto dall'intimità e convivenza loro », rimase talmente abbandonato da dover mendicare presso gli estranei. Ammalatosi pel soverchio studio, i congiunti non si mossero a compassione, nè soccorsero l'infermo, nè ascoltarono esortazioni di amici. Qualche anno dopo si consolava, scrivendo: « Le avversità sono materia delle virtù »; e in quell'anno triste, vinto il male, compose una commedia latina, *Philodoxeos;* poi, presa a ventiquattr'anni la laurea in decreti, continuò a coltivare le lettere, per le quali, dice, « sopportai travagli, fatiche, incomodi, danni, perdite, disgrazie e calamità numerose, volendo io dedicarmici ed acremente opponendovisi la maggior parte di coloro, negli aiuti e col consiglio de' quali vivevo. Prossimo al termine dei miei studî, l'inclinazione e l'amore alle lettere mi spinse a tollerar e con animo forte, risoluto ed incrollabile, inimicizie, povertà, grandi e gravi ingiurie... Ma ho sempre anteposta la cognizione delle cose, le buone discipline, le occultissime arti a tutte le ricchezze e le comodità ».

Architektur, Cassel, 1911; Ferrari (L.), *Il testamento di L. B. A. e la data della sua morte*, Firenze, 1922 (per nozze Soldati-Manis); Favaro (Ant.), *Un ingegnere italiano del secolo XV*, Padova, 1904; Ricci (Corrado), *L. B. A. architetto*, Torino, Celanza, 1917; Venturi (Lionello), *La critica d'arte in Italia durante i secoli XIV e XV*, in *L'Arte*, 1907; Vesco, *L. B. A. e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento*, in *L'Arte*, 1919; Venturi (Al.), *Le opere primitive di Leon Battista Alberti*, in *Lo Spettatore*, I, n. 1, 1922.

Aveva già conseguita la laurèa, quando gli Alberti furono riammessi a Firenze; e il fratello Carlo vi portò la moglie, sgravatasi il 1º gennaio 1429, per testimonianza di Leon Battista, « nelle case dell'avo mio messer Benedetto ». E in quell'anno vi andò, per conoscer la patria, lo stesso Battista, e vi contrasse amicizia col Brunelleschi. Nel 1430, s'allogò probabilmente presso qualche insigne prelato, con cui, si suppone, viaggiò fuori d'Italia, nella Francia e in Germania. Del supposto viaggio non è però alcuna certezza, tanto più che ben presto, nel 1431, Battista fu eletto dal veneziano Biagio Molin, reggente la cancelleria pontificia, segretario e abbreviatore apostolico, e investito di beneficî ecclesiastici, cioè della prioria di S. Martino a Gangalandi presso Lastra a Signa. Dall'ottobre 1432, data d'una bolla di Eugenio IV a favore dell'Alberti, al 30 settembre 1437, giorno in cui improvvisò l'opuscolo *De jure*, e cioè da cinque anni, era al seguito del pontefice; ma, a detta dell'Alberti stesso, s'avvicinava a quella seconda data il termine dell'anno sesto dacchè stava ai servigi del Papa. Sin dal 1431 egli era dunque in Roma, che, nel 1434, abbandonò per seguire Eugenio IV e il suo protettore Molin con gli altri curiali. In Roma cominciò, come egli racconta, « ad investigare con diligenza l'arte e le cose relative all'edificare », e si occupò di pittura e di scultura, e di ottenere illusioni ottiche ch'egli chiamava « miracoli della pittura ». Probabilmente, in quel primo soggiorno, l'Alberti attese alla descrizione della città, prendendo, « con diligenza scrupolosa, misure » stabilite con strumenti matematici, immaginando, com'egli scrisse, « un modo, mediante il quale, chiunque, sebbene dotato di mediócre ingegno, può in bella e comoda maniera rilevare la pianta di Roma in qualsivoglia proporzione ». Abbandonata Roma, o meglio fuggitivo da Roma a sèguito del papa, si ridusse in Firenze, ove il letterato, colpito alla vista di una sì rigogliosa fioritura artistica, confessa di esser un tempo giunto a immaginare « che già la natura, maestra delle cose, fatta antica e stracca, più non producea come nè giganti, così nè ingegni, quali in quei suoi quasi giovanili e più gloriosi

tempi produsse amplissimi e maravigliosi ». L'entusiasmo del sapiente prorompeva alla vista di Santa Maria del Fiore, « tempio che ha in sè grazia e maestà, e quello, che io spesso considerai, mi diletta, che io veggo in questo tempio giunta insieme una gracilità vezzosa con una sodezza robusta e piena, tale che da una parte ogni suo membro pare posto ad amenità, e dall'altra parte comprendo che ogni cosa qui è fatta ed affirmata a perpetuità ».

Gli esempi eccitarono l'Alberti a dedicarsi alle arti belle; e, nelle ore d'ozio, dipinse, formò in cera, e scolpì. Il Landino possedette di lui opere di pennello, scalpello, bulino e getto; e il Poliziano lo vanta come ottimo pittore e statuario.

A Firenze scrisse il trattatello *La statua*, dando norme, misure, proporzioni per determinare « quell'esatta bellezza concessa in dono dalla natura e quasi con certe determinate proporzioni donata a molti corpi ». Poi scrisse il maggiore trattato *Della Pittura*, e lo dedicò al Brunellesco; e compose altri trattatelli artistici, oggi smarriti.

Da Firenze, nel 1436, seguì Eugenio IV a Bologna, e là, corretto il *Filodosso*, lo dedicò a Lionello d'Este, dichiarando di non cercare con la protezione del principe la fama che dev'essere procurata dalla propria virtù, ma di offrirgli la commedia per la singolare amicizia che lo univa a Meliaduse, suo fratello, da quando era stato nella curia a Roma l'anno 1432.

In Bologna ritrasse le sembianze degli amici dimoranti a Firenze un anno preciso dopo che li aveva lasciati (1437), mentre durante il soggiorno a Ferrara, per il concilio tenuto alla presenza del papa Eugenio IV e dell'imperatore Giovanni Paleologo, non si dedicò alle arti del disegno, urgendo in quei tempi le questioni chiesastiche. L'intesa della chiesa latina con la greca era stata consigliata da uomini dottissimi ai quali, scriveva Lapo da Castiglionchio, « non credo che a loro possa anteporsi alcuno fuori del mio coetaneo Battista Alberti, il cui ingegno mi apparisce così degno di lode da non poterlo paragonare ad altri; e così l'ammiro che ignoro se mai passerà ai posteri un nome

ugualmente grande. È talmente disposto che a qualunque disciplina si applichi, con facilità e celerità supera tutti ».

L'Alberti con la curia tornò a Firenze, dove fu trasportato il Concilio, ma promettendo a Lionello d'Este di far ritorno a Ferrara. Vi fu nel 1443, contento di applicarsi alle arti figurative. Erasi fatta allora una gara per l'erezione di un monumento a Niccolò III, per il quale concorrevano Antonio di Cristoforo e Niccolò Baroncelli di Firenze; e poichè regnava una grande incertezza nell'aggiudicare all'uno o all'altro la palma fu chiamato arbitro il grande Fiorentino. Questi scriveva in proposito a Lionello: « Alla soddisfazione mia si aggiunse il piacere di trovare gratissimo motivo per esercitare l'ingegno secondo il mio costume. Lo feci volenterissimo onde compiacere a te, Leonello, ed a me. Poichè avendo deliberato i tuoi concittadini d'innalzare nella piazza con rilevantissima spesa una statua equestre a tuo padre, ed avendovi concorso ottimi artisti, scelsero me, che nel dipingere e scolpire assai mi diletto, ad arbitro e giudice ». Secondo i consigli dell'Alberti, i Savi decretarono che ad Antonio di Cristoforo fosse affidato il getto della statua, a Niccolò Baroncelli quello del cavallo.

Di questo fatto, il solenne arbitro scelto dal marchese Lionello parla nell'opuscolo *De equo animante*, dedicato al Principe amico e suggeritogli dai modelli per il monumento equestre, « condotti con maraviglioso artificio ».

L'Alberti, eletto giudice nella gara fra i due scultori, probabilmente disegnò l'arco trionfale su cui doveva posarsi il cavallo del Baroncelli e la statua di Antonio di Cristoforo. Nella divisione del lavoro per la statua equestre, non è tenuto conto del basamento, il quale ha membrature così largamente classiche e tante affinità con le forme architettoniche dell'Alberti a Rimini da rafforzare l'ipotesi che il Fiorentino, mentre stava, come egli ha detto, disoccupato a Ferrara, suggerisse a Lionello l'idea del monumento nazionale romano.

Sembra anche naturale che pochi anni avanti la ripresa dei lavori per il Campanile della cattedrale ferrarese, il più classico

tra quanti fiancheggiano chiese cristiane, possa esser stato consultato in proposito Leon Battista Alberti, il dotto, il sapiente, singolarmente in vista de' cittadini, in amicizia col marchese. Egli era già in fama per il trattato di architettura dedicato a Lionello, per « le piacevolezze matematiche » offerte a Meliaduse d'Este. Può affermarsi che proprio negli anni in cui si voleva riprendere *ex novo* la costruzione del Campanile, l'Alberti era a Ferrara consigliere eletto e onorato maestro.

Il dialogo « della tranquillità d'animo », scritto probabilmente nel tempo in cui Leon Battista era ospite di Lionello d'Este a Ferrara, mostra com'egli si fosse volto all'architettura, dicendo: « Soglio, massime la notte, quando i miei stimoli d'animo mi tengono sollecito e desto, investigare e costruire in mente qualche inaudita macchina da muovere e portare, da fermare e statuire cose grandissime e inestimabili. E qualche volta mi avvenne che aggiunsi cose rare e degnissime di memoria. E talora mancandomi simili investigazioni composi a mente o edificai qualche compostissimo edificio e disposivi più ordini e numeri di colonne con vari capitelli e basi inusitate e con legami convenienti e nuova grazia di cornici e tavolati ».

Oltre che di architettura, si dilettò, mentre era a Ferrara, di scultura e di pittura; e, vedendo le medaglie del Pisanello, allora ai servigi degli Estensi, fu preso da desiderio di imitarlo, e lo imitò facendosi l'auto-ritratto in bronzo, del quale serbasi un esemplare nella raccolta Dreyfuss, con un'impronta classica che non è mai nel Pisanello, cui fu anche attribuito. Vi pose l'impresa dell'occhio alato, particolare del periodo in cui l'Alberti ebbe il senso della propria grandezza: l'impresa si ripete nel codice del *Filodosso*, dedicato a Lionello d'Este (codice estense, Lat. 52).

Da Ferrara l'Alberti tornò a Roma, dove, circa al tempo dell'elezione del papa Niccolò V, fu incaricato di ripescare nel lago di Nemi le navi che vi si dicevano sommerse; e si applicò, oltre che a studi matematici e di meccanica, all'architettura. Scriveva egli, riguardo a quei giorni: « Non avevo quiete nell'investigare

e considerare, misurare e disegnare, finchè non conoscessi a fondo e non avessi compreso quanto ingegno ed arte vi era stata adoperata ». Consigliò di riparare alla temuta rovina di San Pietro, tenne una pratica per costruire volte reali con formelle incavate, dette modo di « ritrovare certo acquedotto antico », diresse i restauri di Santo Stefano Rotondo e altri voluti da Niccolò V, eseguiti da Bernardo Rossellino.

Mentre l'Alberti era occupato in Roma, si andava fabbricando sopra i suoi disegni il tempio malatestiano a Rimini. Vi fu dato principio nel 1447; lo condusse Matteo de' Pasti, che innestò, alla classica arte albertiana, fioriture goticizzanti di maniera veronese. Nel dicembre del 1454, l'Alberti mandò da Roma un nuovo disegno per la facciata, con mutamenti a quello già eseguito. Ma il tempio magnifico non fu compiuto neppure alla morte di Sigismondo (1468), benchè, al dire del Valturio, « nulla esservi d'antico, nulla di più meritevole da vedersi di queste larghissime muraglie, de' molti ed altissimi archi eretti con marmi rari, rivestiti da tavole di pietra, che egregiamente rappresentano le immagini de' padri santi, delle quattro virtù, i segni dello zodiaco, le stelle erranti, le sembianze delle sibille, delle muse e di simili nobilissime figure eccellenti per l'artificio del lapicida e dello scultore».

Leon Battista Alberti nel 1452 offriva a Niccolò V i dieci libri *De re aedificatoria*, ne' quali presentò rimodernato Vitruvio, arricchito da osservazioni proprie, ampie e profonde, desunte dall'esperienza del fabbricare, chè tra il 1447 e il 1451 aveva dato anche il disegno per il palazzo Rucellai a Firenze.

A Roma, l'Alberti vide la fine di Niccolò V, i tristi giorni di Callisto III, l'avvento del fastoso Pio II, che egli seguì nel 1459 a Mantova. Aveva già contratto rapporti con Gian Francesco Gonzaga, al quale aveva offerto il suo trattato *Della Pittura*, e presto ne strinse con Ludovico, che di lui si servì per la costruzione del San Sebastiano, chiesa alla quale l'Alberti dette nuova forma di modello, e di una loggia, forse quella che si vedeva sovrapposta alla porta urbana Pusterla, e della basilica di San Lorenzo.

Quando Pio II partì per Roma, l'Alberti rimase presso il Gonzaga; si trattenne in Mantova anche nel 1460; vi fece ritorno nel 1463, e poi nel 1470. Nel 1464 Luca Fancelli si recò a Roma, dove era tornato l'Alberti, e di là scrisse al Gonzaga: «Sono stato chon messer Batista, et ò inteso quanto s'à a seguitare per l'avenire ». Evidentemente, l'architetto Luca Fancelli, esecutore de' disegni dell'Alberti, ricorreva a lui per consigli ed aiuto. Così Matteo de' Pasti, fatto fare un modello del tetto del tempio malatestiano, avvertiva Sigismondo che « se 'l bisognerà andaremo Giovanni de M. Alvixe ed io a Roma a star due giorni con Misser Battista e vederemo el parere suo, a ciò le cosse vada come le debiano andare; o veramente far che lui venga qua ». Questo dimostra che Leon Battista Alberti non attese di frequente alle costruzioni, se non da lontano, come *consulente artistico*, dopo aver fornito modelli, disegni, non ad esecutori materiali, ma ad artisti capaci, come avvenne nel caso del tempio malatestiano, a Matteo de' Pasti.

Nel periodo 1460-70 attese ad altri lavori, e, vuolsi, alla loggetta che sorge di fronte a palazzo Rucellai, eseguita, a quanto erroneamente si crede, sul suo disegno, da Antonio di Migliorino Guidotti, principiata nel 1464, compiuta nel 1466. Nell'anno seguente fu costruita, pure per commissione di Giovanni di Paolo Rucellai, la cappella del Santo Sepolcro nella chiesa di San Pancrazio, cappella che avrebbe dovuto somigliare, e non somigliò affatto, al sepolcro di Cristo in Gerusalemme, secondo le intenzioni del committente, che mandò perfino due navi con un ingegnere, « per pigliare il giusto disegno e misura del Santo Sepolcro di Nostro Signore Gesù · Cristo ».

Un altro lavoro, al quale accudì l'Alberti, per la liberalità di Giovanni Rucellai, fu la facciata di Santa Maria Novella. Per essa il magnifico Signore destinò sin dal 1448 le rendite dei suoi possedimenti di Poggio a Caiano; ma i lavori non ebbero principio se non più tardi, e compimento, se non nel 1470, come attesta l'iscrizione del fregio superiore.

Divenuto papa Paolo II, l'Alberti fu spogliato dell'ufficio di abbreviatore apostolico nel 1464, e invano s'interpose a suo

favore il marchese di Mantova, Ludovico Gonzaga, che scriveva al figlio cardinale: « Siamo certi sapiati quanto messer Battista sia nostro et per nui in questo tempo passato se sia operato in darne il modo et la via a la fabrica del nostro San Sebastiano ».

Nonostante la perdita dell'impiego, l'Alberti continuò a vivere in Roma, e per Ludovico Gonzaga, che gli era stato benigno, benchè non fortunato, patrono, divisò la tribuna della basilica fiorentina della Nunziata.

Nel 1472 morì in Roma; e solo Matteo Palmieri lasciò questo ricordo: « 1472. Leon Battista Alberti, uomo di squisito ingegno e dottrina, muore in Roma, avendo composto un egregio volume sull'architettura ».

* * *

In Ferrara, alla corte del principe Lionello d'Este, educato dal Guarino al culto dell'antico, Leon Battista Alberti traduce per la prima volta il suo sogno d'arte umanistica, divisando, per la statua equestre di Niccolò III,[1] base romana (fig. 99).

Congiunto a un mirabile loggiato, ora monco, il piedistallo è una riduzione toscana, sveltita, di arco trionfale, con semplici clipei entro i pennacchi, e un fregio, nella trabeazione, di ghirlande variamente tessute, a ripetere il romano motivo. Il traduttore, forse uno degli scultori della statua equestre, non seppe, a dir vero, interpretar degnamente il nobile disegno, ma lo schema tracciato dall'architetto umanista è palese in questo primo fiore del Rinascimento a Ferrara. Lo stil nuovo, per la prima volta apparso, all'ombra del Castello estense, nella città ancor gotica, con la base della statua di Niccolò III, trova echi nel loggiato distrutto, appoggio al romano piedistallo: le foglie d'acqua sui capitelli delle tornite colonne, motivo trecentesco, prendono classiche proporzioni, come nel loggiato cieco del

---

[1] Venturi (Ad.), *Un'opera sconosciuta di L. B. Alberti*, in *L'Arte*, XVII, Roma, 1914.

cortile del Castello (fig. 100), dove le colonne e gli archi in terra cotta nobilmente si cingono di lisce zone marmoree.

Monumentalità, vigore di squadrate sagome, son perseguiti, fin quasi allo sforzo, in un'opera compiuta più tardi a Ferrara, il Campanile della cattedrale [1] (fig. 101), massiccio prisma a base quadrata, torre romana costruita da quattro grandi sovrapposti cubi, legati fra loro da possenti pilastri (fig. 102), e aperti, entro gli specchi lisci fra pilastro e pilastro, da un doppio arco che poggia su forti colonne, composte di massicci rulli. Costretti dall'angustia di spazio, gli archi, dietro i quali s'affondano, per gradi, con risonanza d'ombre, le finestre a strombo, si curvano sugli abachi dei capitelli con sforzo possente, manifestazione di energia insolita alle sagome albertiane, sempre esprimenti gravità augusta, il dominio di una quiete grandiosa. E tuttavia l'insieme del primo piano — modello agli altri elevati più tardi — richiama, nelle pareti dove manca lo strombo delle finestre, l'architettura del tempio di Rimini, con le arcate cieche, i pilastri squadrati e massicci, la trabeazione semplice, nitida, vero coronamento di arco romano. Nonostante le manchevolezze dell'esecutore, il Campanile, a pianta quadrata, sorto su gotico basamento, è ricordo fiorentino che non trova echi in Ferrara, ove palesa in ogni forma la propria fraternità col tempio di Sigismondo Malatesta.

A Rimini, Leon Battista Alberti continua i suoi progetti di architetture monumentali, di trionfi. Il tempio di San Francesco,[2] rinnovellato per volontà di Sigismondo Pandolfo Malatesta,

---

[1] Venturi (Ad.), *Il Campanile della Cattedrale ferrarese*, in *L'Arte*, a. XX, fasc. VI. 1917.

[2] Sul tempio malatestiano: Fossati (Carlo Giuseppe), *Il tempio malatestiano*, Foligno, 1794; Nardi (Luigi), *Descrizione antiquario-architettonica con rami dell'Arco di Augusto, ponte di Tiberio e tempio Malatestiano di Rimini*, Rimini, 1813; Yriarte (Charles), *Les Arts à la cour des Malatesta*, in *Gazette des Beaux Arts*, 2ª serie, XIX, Paris, 1879; Id., *Un condottiere au XVe siècle, Rimini*, Paris, 1882; Burmeister (E.), *Der bildnerische Schmuck des Tempio malatestiano in Rimini*, Breslau, 1891; Higgins (A.), *Notes of the Church of St. Francis or Tempio Malatestiano at Rimini*, Westminster, 1891; Seitz (Fritz), *San Francesco in Rimini*, Berlino, 1893; Malaguzzi-Valeri (Fr.), *Il tempio Malatestiano*, in *Il Secolo XX*, giugno 1903; Kuzmany (K. M. D.), *Malatesta Tempel in Rimini*, in *Neues Wiener Tageblatt*, 28 marzo 1904; Waldnar (H. A.), *L. B. A. und die Kirche S. Francesco in Rimini*, in *Deutsche Bauhütte* 1907, XI.

Fig. 99 — Ferrara: Arco del Cavallo.

Fig. 100 — Ferrara: Loggiato cieco nel cortile del Castello.

e ispirato dallo stesso concetto di glorificazione eroica, che aveva condotto l'Alberti a portare la statua equestre di Niccolò III

Fig. 101 — Ferrara: Veduta del Campanile del Duomo.

in alto, sopra un arco trionfale, prende, dal rivestimento albertiano, grandiosità, imponenza romana (fig. 103): è il sogno pie-

Fig. 102 — Ferrara; Primo dado del Campanile del Duomo.

Fig. 103 — Rimini: Facciata del Tempio malatestiano.

trificato di un potente: il sogno di Pandolfo Malatesta, magnifico despota di Romagna.

La medaglia gettata da Matteo de' Pasti nel 1450, a gloria del rinnovatore del tempio, ci dà modo di completare idealmente il rivestimento divisato dall'Alberti.[1] Sopra un alto, monumentale zoccolo, riposa il piedistallo di quattro colonne giganti, che dividono la facciata in tre spazî: tre archi trionfali, ispirati all'arco riminese di Augusto, li occupano: l'arcata centrale raggiunge quasi l'architrave (fig. 104); le altre due, più basse, posano i sostegni sull'alto zoccolo. L'arco mediano domina sulla porta, rimpicciolita e incassata nell'ombra della nicchia potente; a Firenze, arcata e porta si immedesimeranno; qui la seconda sembra abbassata apposta, perchè la voce trionfale dell'arco si levi più alta, sola. L'arco di Augusto a Rimini è ampio, grave e massiccio; l'arco di San Francesco unisce alla maestà d'ampiezza le proporzioni eleganti del Rinascimento toscano, sagome più pure e più svelte; eleva, col suo slancio equilibrato, col suo dominio dello spazio anche in altezza, un grido di trionfo maggiore.

L'Alberti infonde romana imponenza alle sue costruzioni, non copia dalle architetture romane, vede nell'antichità un mezzo proprio al rinnovamento dell'architettura, « ma solamente a questo fine che, ammoniti da queste varie spezie di edificazioni, ci sforziamo con le nostre nuove invenzioni di uguagliarci a quelle, o veramente per laude superarle ».

Specchi di marmo, chiari e scuri, trasportano sulla parete, ombrata dal potente sottarco, la severità dell'ornato geometrico; il frontone, massiccio, ampio, romano, si lega alla porta, più angusta, per la caduta a contrappeso di due grevi encarpi, stirati da camini di marmo scuro, gemmei pendenti di stola.

I due archi di trionfo laterali, destinati a raccoglier sepolcri, sono ora chiusi a fior di superficie dalla parete del tempio; ma la medaglia di Matteo de' Pasti ce li mostra sfondati anch'essi: profondi, sonori nicchioni destinati a proteggere della lor om-

---

[1] Cfr. la riproduzione della medaglia ad es. in Hill (G. F.), *Select italian Medals of the Renaissance in the British Museum*, London, 1915, tavola 10.

bra le tombe; l'armonia dei vuoti e dei pieni si ristabilisce solo così, idealmente, nella grande facciata. E tutte le ampie curve

Fig. 104 — Rimini: Porta principale del Tempio malatestiano.

degli archi dovevan ripetere il loro accento trionfale nelle curve di due grandi contrafforti poggiati alla trabeazione e congiunti da un'arcata mediana, alta verso il cielo, culmine glorioso dell'edificio destinato ad apoteosi. Una cupola, lontana dallo slancio

brunelleschiano, grave, ampia, emisferica, doveva coronare e completare il rivestimento esterno del tempio.

Il fianco della chiesa riminese è un'augusta sfilata d'arcate, aperta (fig. 105) nello spessore ampio del muro, ricordo trasfigurato delle gotiche arche sulla facciata e sui fianchi di Santa Maria Novella (fig. 106), presente al pensiero dell'Alberti anche quando interruppe la cornice inferiore del timpano sulla fronte del tempio; [1] gli archi a pieno centro riposano su grevi pilastri toscani; entro le nicchie, i sarcofagi, vigorosamente squadrati, purissimi nella loro semplicità, formano come il terzo grado dello zoccolo gigante. Neppure le grandi arcate della fronte superano in maestà questo massiccio portico, con i suoi pilastri solidi, i suoi riposati archi (fig. 107).

Il tempio di Rimini rimase incompiuto: manca l'arcata grandiosa che doveva incoronarlo, manca la cupola immensa; ma anche qual'è porta l'impronta di dominio e di magnificenza che Leon Battista Alberti voleva serbata ai templi e alle reggie. Euritmia di rapporti crea la potente unità dell'organismo architettonico; esaltazione fantastica, equilibrio organico si compenetrano nel tempio, la cui mole, non grande, giganteggia. Che senso di maestà calma, quale *robur* romana spira dalle ampie arcate dei fianchi, da quel Pantheon di personaggi illustri alto sul sagrato, all'ombra della chiesa protettrice, ideato dalla mente d'un umanista di genio! Forti pilastri toscani, ignudi; tabelle votive puramente delineate, impresse di grandi nitidi caratteri; nell'ombra i sarcofagi, tutti uguali, squadrati, semplici; tra arco e arco, sospese, ghirlande d'alloro, solo ornamento ammesso nel suo significato di gloria. Un senso di armoniche rispondenze regola l'alternativa di superfici verticali e orizzontali, l'effetto delle ombre, potente, ma più sobrio che presso i Romani, poi che anche l'Alberti conduce sempre verso lo stiacciato le masse murarie a forti aggetti, a ombre ripetute, di Roma. La forma è dapper-

---

[1] Alludiamo a Santa Maria Novella, alla fronte esterna della crociera, quale si vede dalla piazza dell'Unità italiana, di dove notasi l'esempio dell'interruzione, il motivo già in uso al tempo romano.

Fig. 105 — Rimini: Fianco a destra del Tempio malatestiano.
(Fot. Alinari).

Fig. 106 — Firenze: Veduta di S. Maria Novella da Piazza dell'Unità italiana

Fig. 107 — Rimini: Fianco a sinistra del Tempio malatestiano.
(Fot. Alinari).

tutto elettissima: nei sarcofagi severi, squadrati, nudi, come nei capitelli delle colonne, come nelle ghirlande strette da nastri, racchiudenti un bel disco piano. E si ripetono, sui pennacchi delle grandi arcate, nei contrafforti, le ghirlande, simboli di trionfo impressi al tempio, per sua propria imponenza, in ogni sua linea, trionfale.

Se l'interno (fig. 108) fosse stato compiuto sotto la direzione dell'Alberti, avrebbe indubbiamente risposto alle idee espresse dal grande pensatore nel trattato *De re aedificatoria*: « Vorrei che nel tempio fosse tanta bellezza che non se ne potesse immaginare in altro luogo alcuna maggiore; e vorrei che fosse da ogni parte così ordinato che porgesse a quei che vi entrano stupore e timore, per la meraviglia delle cose degne e eccellenti, sicchè a gran pena si ritenessero dal dire con meraviglia alzando la voce: Questo certo è luogo degno di Dio ». Matteo de' Pasti, valendosi delle cappelle gotiche e addobbando il tempio con veronese opulenza di ornati, alterò il grande concetto architettonico, a cui doveva tenersi la decorazione disegnata dall'Alberti. E tuttavia è possibile ancora ricostruir l'idea prima, osservando il motivo fondamentale che ricorre lungo le pareti dell'ampia navata, e si ripete, con lievi modificazioni, nelle cappelle prossime alla porta, e specialmente nella prima cappella a destra (fig. 109). Solo il poeta del *De re aedificatoria*, l'architetto della magniloquente facciata, poteva ideare, lungo tutta la nave del tempio, la solenne teoria di genî porta-scudi, vigili scolte, addossate ai pilastri d'un finto loggiato, alla cui base si allacciano, tra mensola e mensola, grevi massicci festoni. Una zona marmorea corre sotto la ripiegata base, e dalle mensole pendono, nuovo motivo trionfale, scudi con il monogramma intrecciato di Sigismondo e Isotta, eco risonante per tutto il tempio, da parete a parete, coro di gloria.

Il motivo riecheggia nelle cappelle, e soprattutto nella prima a destra, più fedele al disegno albertiano. Il sedile marmoreo che cinge le pareti forma base a coppie di pilastrini reggenti la cornice di un finto parapetto, aulico ornamento all'altare;

Fig. 108 — Rimini. Interno del Tempio malatestiano.
(Fot. Alinari).

nei vani, da una mensola, pendono scudi, e si dipartono festoni; l'interstizio fra i due pilastrini mediani, coincidente con l'asse mediano della parete, segna l'asse dell'altare, al quale si ascende per due ampli gradi. Senza dubbio, la nobile decorazione, che del pilastro si giova per riquadri geometrici, e che è motivo fondamentale di tutta la decorazione del tempio, come dell'oratorio Rucellai a Firenze, è dovuta ai suggerimenti dell'Alberti, tradotti, in questa zona inferiore della cappella di San Sigismondo, con profonda e veramente albertiana misura.

E l'architetto umanista, che aveva in Ferrara disegnato ghirlande per la trabeazione della base del monumento equestre all'estense marchese Niccolò III, suggerì agli apparatori del tempio riminese di ornare la zona che cinge la cappella lungo le finestre, con dischi di finto marmo, e sovr'essa innalzare la classica edicola del Santo. Per la prima volta nel Rinascimento, benchè trasformata dagli interpreti dell'idea albertiana, l'edicola classica torna alla luce sull'altare di Sigismondo, il santo re, seduto in un trono adorno di elefanti. Una robusta trabeazione corre sotto la volta gotica, ripetendo il motivo delle mensole poste a sostegno di scudi e ghirlande; ma è tronca infelicemente da finestre ogivali, adorne dei racemi di Matteo de' Pasti, fastoso decoratore, sempre memore della pittorica tradizione veronese.

I caratteri albertiani impressi in questa cappella, pur fra le alterazioni prodotte dagli interpreti, che alle sagome tolsero la purezza propria agli edifici creati sotto l'occhio del grande teorico, s'indeboliscono vieppiù, e appena s'intravvedono nel resto del tempio; dappertutto l'opera degli scultori, coi ricchi fregi di Matteo de' Pasti, con gli svolazzi, i cartocci, i nastri al vento, le festose cortine, distrusse la chiarezza dei riquadri albertiani. I pilastri, ossatura fondamentale di ogni costruzione dell'Alberti, racchiudono entro grandi quattrocenteschi specchi le minute divisioni gotiche degli specchi marmorei, nella facciata di Santa Maria Novella; e qui, sostenendo, lungo le facce delle cappelle minori, lo svelto loggiato coi paggi portascudi, ri-

quadrano le pareti della nave, in cui s'aprono, per archi ogivali, le gotiche cappelle. L'esterno è la più grandiosa costruzione di tempio

Fig. 109 — Rimini: Prima cappella a destra del Tempio malatestiano.

lasciataci dal Quattrocento; nell'interno, la rivestitura delle pareti riescirebbe a soffocare la preesistenti tracce gotiche, senza la pompa decorativa lamentata dall'Alberti, che vedeva alte-

rata l'opera propria dallo scalpello di grandi artisti del marmo Ma intese. Piero della Francesca (fig. 110), l'idea dell'Umanista, e la rispecchiò, semplificandola, nella parete di base ai bassorilievi pittorici di Sigismondo Pandolfo Malatesta e San Sigismondo, suo patrono, adorna di pilastri reggiscudi d'alabastro candido, di ampli festoni, di medaglie marmoree col ritratto del castello malatestiano: addobbo alla reggia, in cui dal trono, nella sua maestà di idolo, il Santo re guarda al tiranno, ugualmente ieratico nella monumentale stasi delle forme spianate dal sontuoso paludamento d'oro: la grande arte metrica di Piero stringe in una sola adamantina architettura le figure e la solenne decorazione albertiana.

In Rimini, Leon Battista Alberti, lavorando per un tiranno magnifico, aveva creato un nuovo tipo di tempio, augusto, monumentale, sonoro, senza più gli slanci brunelleschiani; a Firenze, lavorando per un pacifico mercatante, Giovanni Rucellai, crea il tipo di palazzo fiorentino (fig. 111).[1] « La casa del signore sarà ornata leggiadramente, di aspetto piuttosto dilettevole che superbo; la porta principale condurrà al cortile, circondato da porticati e da logge; uno scalóne ampio e piano guiderà alle sale numerose e adorne in rapporto alla ricchezza del padrone ». Queste, in riassunto, le idee dell'Alberti riguardo al palazzo signorile, idee alle quali risponde appieno, nella chiarezza delle linee e nell'elezione dell'ornato, il palazzo Rucellai, che sta al palazzo di Pienza come un grande modello a una copia inferiore. A palazzo Pitti, massiccia costruzione, che ritiene ancora, nella pienezza della massa, alcunchè del castello feudale, il Brunellesco aveva comunicato l'agilità propria dalle sue architetture per mezzo delle porte e delle finestre di svelta sagoma, degli archi cinti da sopraelevate raggiere: l'ogiva gotica sembrava ancora presente all'architetto, pur attraverso le squadro nuovo, e suggeriva le proporzioni delle finestre, strette e alte, così da toccare la trabeazione. Le proporzioni attuate dall'Alberti

[1] Marcotti (Giovanni), *Un mercante fiorentino e la sua famiglia nel secolo XV*, Firenze, 1881 (per nozze Nardi-Arnaldi).

Fig. 110 — Rimini, Tempio malatestiano: Pittura di Pier della Francesca.
(Fot. Alinari).

nella facciata di palazzo Rucellai conducono a un effetto di dignità, di eleganza senza fasto, di riposo; le porte del pianter-

Fig. 111 — Firenze: Palazzo Rucellai.
(Fot. Alinari).

reno sono squadrate, ampie, chiuse solidamente tra i bei pilastri dorici, vere cariatidi; quadre le piccole finestre, allineate, come tabelle votive, a filo del coronamento delle porte; a rombi lo

zoccolo di greca purezza, con la sua nitida e spianata predella. E i pilastrini, ossatura dell'edificio, prediletto motivo albertiano,

Fig. 112 — Firenze: Cortile di palazzo Rucellai.

dividono per la prima volta, con sottili nastri distesi, la facciata di una casa fiorentina, chiudendo negli intervalli le finestre dei piani superiori, vaste, maestose, destinate ad avvolgere di sole le stanze, che l'Alberti voleva luminosissime.

L'ampio arco a raggiera riposa, con solidità perfetta, sulle cornici ampie di pietre regolari attorno agli stipiti, come i due archetti minori riposano sulle colonnine e sulla trabeazione, che, separando i vani rettangolari dell'arco di centina, e così troncando lo slancio delle bifore, risponde pienamente ai criteri albertiani. Dal primo al terzo piano, è scrupolosamente seguita la logica costruttiva, che vuole effetto di peso, di gravità, maggiore nel basso, un lento successivo alleggerimento verso l'alto. In tutta la facciata domina l'uso dello stiacciato invece che dall'aggetto romano, la tendenza a superfici levigate, chiare, distese, una signorile calma accompagnata da purezza inalterata di linee. Il fregio elettissimo, tratto dagli stemmi dei Rucellai, cinge i due piani dell'edificio; due scudi, allacciati da nastri volanti, pendono dalla cornice sull'arco delle finestre; nelle lunette, i tre anelli intrecciati occupano lo spazio tra gli archetti a scavo e il disco, segnando con le lor punte di diamante le direzioni ai vertici del triangolo curvilineo: ornamentazione gemmea, che ben si addice ai principî albertiani. Nelle cornici, brevi gole sopprimono la monotonia dei gradi ripetuti; e i capitelli dei pilastri, larghi, aperti, gli ornati del fregio disposti con senso geometrico, i festoni inseriti fra le sporgenti cornici delle porte, non a stiacciato, ma plasmati con potenza di massa, l'ordine classico, tutto contribuisce a togliere ogni apparenza esile, ogni slancio gotico, a creare un nuovo organismo, mirabile per sodezza, serenità, coesione. Il cortile (fig. 112), in parte rinnovato, serba tracce dell'idea albertiana nelle grandiose colonne corinzie (fig. 113), nella trabeazione con scudi entro ghirlande, e soprattutto nello stemma che adorna il centro del sottoportico: piume che si partono da nastri e dal nodo dei tre anelli visti in prospettiva. Questo stemma, entro un'ampia ghirlanda, appare veramente degno dell'Alberti.

L'affinità di schema tra il palazzo Rucellai e il palazzo Piccolomini di Pienza, che parve ragione a cancellar il nome dell'Alberti dal primo, per scrivervi il nome del seguace Bernardo,

Fig. 113 — Firenze: Portico del cortile di palazzo Rucellai.

a noi sembra invece convalidare l'antica attribuzione al grande Maestro, appunto perchè vi si presentano gli stessi elementi, senza mantenere lo stesso carattere e senza che essi giungano a stringersi nella chiara inscindibile unità della facciata Ru-

Fig. 114 — Firenze: Loggia Rucellai.

cellai. Seguace dell'Alberti, esecutore dei suoi piani, il Rossellino, tra i primi architetti di Firenze, si vale a Pienza dei pilastri per inquadrar finestre e porte, ma, costruendoli a bugnato nel pianterreno, tronca l'effetto di continuità fra le zone divisorie dei tre ordini; le finestre quadre, che, nel palazzo Rucellai s'allineavano alla trabeazione della porta, qui si piantan più in basso, distruggendo il ritmo voluto dall'Alberti, nè

più si fregiano delle fini cornici, che tanto ricordano, nel palazzo fiorentino, l'architetto di Rimini; la raggiera di pietre regolari si rompe sotto la centina delle finestre nei piani superiori, così che questa non s'appoggi più ad esse come a solidi

Fig. 115 — Firenze: Capitello di un pilastro della Loggia Rucellai.

pilastri, ed appaia, di conseguenza, troppo debole sostegno la colonnetta della bifora. Non solo, ma la sagoma allungata delle finestre, che giungono quasi a toccare il cornicione del primo piano, e nel secondo direttamente lo sorreggono, l'affilato profilo delle trabeazioni, rivelano, nel seguace dell'Alberti, un continuatore della tradizione brunelleschiana, e contribuiscono a distruggere il profondo equilibrio di vuoti e di pieni, su cui si

basa, prima in Firenze, la facciata di palazzo Rucellai. E come la distribuzione delle masse altera, in palazzo Piccolomini, le forme del prototipo, così l'anello e i due piccoli archi delle finestre centinate, stretti, dall'Alberti, in un solo complesso architettonico per mezzo di rilevate e robuste cornici, diventano a Pienza esili, lignei, semplici ornati; e gli scudi, che, disponendosi nel primo piano di palazzo Rucellai sull'asse delle porte, segnavano alla superficie della facciata metriche pause, qui, accartocciati e snelli, e fiorentinamente elastici, perduta la chiarezza geometrica della sagoma albertiana e quasi appiccicati alla trabeazione, si rifugiano sulle finestre d'angolo. E in tutto appare fraintéso dall'imitatore il grande prototipo; mutati i rapporti proporzionali fra i membri dell'edificio, vien meno lo spirito classico del modello, riposato e grave, senza pesantezza.

Di fronte a palazzo Rucellai, la piccola loggia della stessa famiglia (fig. 114): altra discussa attribuzione all'Alberti. E veramente, se pure la nobile ampiezza delle arcate e il fregio con imprese dei Rucellai portano, al leggiero elegante edificio, una nota albertiana, l'esecuzione dei capitelli (fig. 115) ci allontana dal classico ideatore; e gli archi stessi e la trabeazione, divisi in gradi da nitide modanature, ci riconducono a forme derivate dal Brunellesco.

Tra le più elette opere dell'Alberti è, invece, il tempietto del Santo Sepolcro, nella cappella Rucellai,[1] datato 1467. La cappella che l'ospita è divisa in due vani, uno dei quali accoglie l'altare (fig. 116), l'altro il sacello (fig. 117). Una ricca trabeazione con fregio strigilato (fig. 118), sorretta da grandi pilastri (fig. 119), dà appoggio alle arcate di tutto tondo che, partendo dall'asse dei pilastri, fasciano la volta a botte; un tralcio di fronde, massiccio e stretto da nastri, appende le finestre, come grandi quadri, all'alta solenne trabeazione (fig. 120).

---

[1] Guasti (Gaetano), *La cappella Rucellai in San Pancrazio col sepolcro del Redentore simile a quello di Gerusalemme eseguito nel secolo XV*, Firenze, 1916.

Di pianta rettangolare con un lato curvo, il minuscolo sacello (fig. 121) non ricorda il Santo Sepolcro, se non, molto vaga-

Fig. 116 — Firenze: Cappella Rucellai. L'altare.

mente, per la merlatura di foglie strette a formar gigli e per la cupoletta a scanalature ritorte (fig. 122), sospesa su quattro esili colonnine, come striato berretto orientale sui bastoncelli

Fig. 117 — Firenze: Cappella Rucellai.

Fig. 118 — Firenze: Trabeazione della cappella Rucellai.

d'appoggio: capriccio poco all'unisono con la gemmea struttura di questo dado allungato, vestito di marmi perlacei, corso da seriche lesene, diviso toscanamente a quadri geometrici di marmo bianco tra cornici nere. Semplice l'ornato, eletto

Fig. 119 — Firenze: Capitello d'uno dei pilastri reggenti la trabeazione nella cappella Rucellai.

nella severità della bicromia fiorentina: nel centro degli specchi bianchi, limitati dai pilastri e da zone di marmo scuro, dischi di marmo scuro con bianchi ornati; nella trabeazione, un'alta slanciata scritta, esempio di lettere-fregio, che si ripeterà, con ritmo più riposato e profondo, nell'opera maggiore di Luciano Laurana: il cortile del palazzo ducale di Urbino.

Fig. 120 — Firenze: Cornice sopra le finestre nella cappella Rucellai.

Finissime si disegnano le proporzioni della marmorea scatola; e un geometrico ornato s'intarsia nei dischi, molti dei quali sono

Fig. 121 — Firenze: Il Santo Sepolcro nella cappella Rucellai. (Fot. Alinari).

tra i più rari esempi di questo tipo di decorazione, schiettamente toscano: un'impeccabile misura regola le distanze tra i gigli che, toccandosi per il lembo di due petali, come danzanti

Fig. 122 — Firenze: Il Santo Sepolcro.
(Fot. Alinari).

figure per le braccia, s'aggirano a ruota intorno a un bianco cerchio (figg. 123 e 124), o tra le otto foglie di castagno, raccolte in forma di bianca stella sul fondo di marmo nero, e frastagliate

Fig. 123 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro nella cappella Rucellai.

con matematica regolarità negli ondeggianti orli (fig. 125), o tra gli svolazzi di gomene (fig. 126), che fantasiosamente si torcono attorno alla vela Rucellai, gonfia di vento. Cara alla decorazione fiorentina fu l'impresa medicea delle tre piume e dei tre anelli (figg. 127 e 128), ma nessuno ne diede un'interpretazione che uguagli quella del disco albertiano, ove, dalla base di un bianco anello gemmato (fig. 129), s'innalzano sul fondo

nero le tre penne aperte a ventaglio, bilanciando con esattezza calcolata di metro le linee dello stelo e dei vertici spioventi: grave solenne ritmo, classica compostezza, degna del pensiero

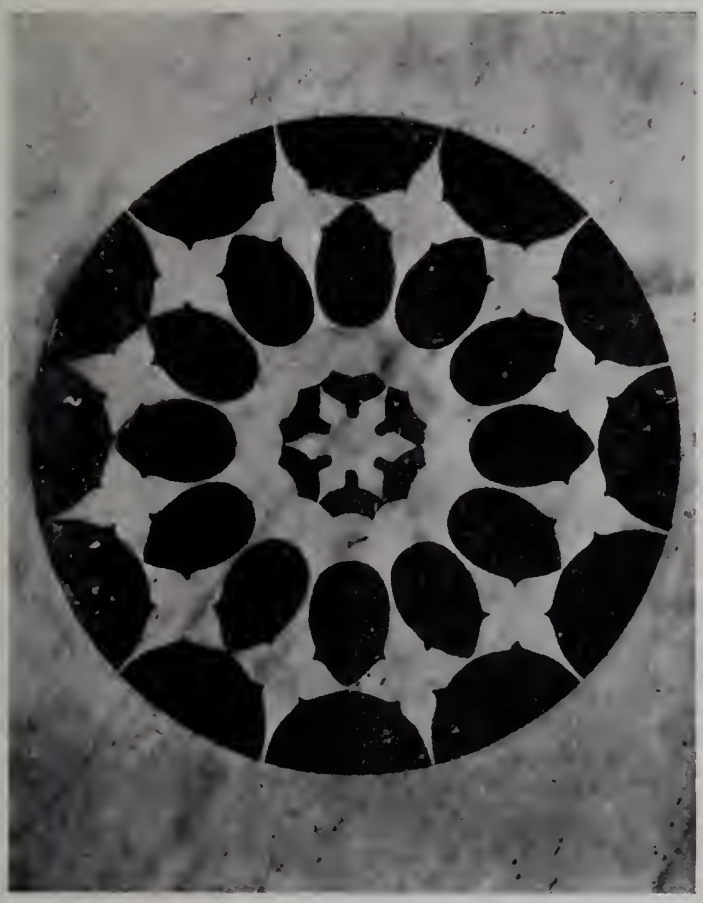

Fig. 124 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro nella cappella Rucellai.

di questo umanista ardente, di questo sognatore d'imperiali grandezze. Varii di motivi, i geometrici ornati richiamano le pagine del *De Pictura*, dove talora sembra passare il sogno della monumentale stasi pierfrancescana, talora del movimento alato di Sandro Botticelli: basti confrontare la metrica grave composizione delle tre penne entro l'anello, con l'altra, dove, pur serbando scrupolosa rispondenza di curva a curva, sei foglie e

Fig. 125 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro.

Fig. 126 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro.

Fig. 127 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro.

Fig. 128 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro.

sei foglioline di quercia (fig. 130) si rincorrono lungo il cerchio, dando ai nostri occhi l'illusione di mulinello, che, tra le mani di un bimbo, aggiri i suoi multicolori raggi al vento. Il calcolo arti-

Fig. 129 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro.

stico aveva perfezionato nella Rinascita l'opera del marmoraro fiorentino in *opus sectile*!

Ogni sagoma del gingillo architettonico fu oggetto d'infinite cure all'Alberti, che certamente dovette sorvegliarne l'esecuzione, tale è la finezza delle fuseruole, delle foglie che ornano la gola sotto il fregio, con scuri quasi ottenuti da lavoro all'agemina, delle palmette, dei viticci, degli acanti intagliati entro il piano generale del capitello.

Nel triforio di San Pancrazio (fig. 131), vive il ricordo di basiliche cristiane dei bassi tempi. Il fregio strigilato, i capitelli di squisita eleganza, sopra colonne e pilastri mirabilmente

Fig. 130 — Firenze: Disco ornato sul Santo Sepolcro.

proporzionati, sono derivazioni indubbie della Romanità, ma trasformate da gentilezza toscana di proporzioni, da preziosa tornitura di superfici. Un'ampia lunetta corona il bel protiro, elevato dal piano della strada per cinque gradi, ai lati dei quali, distesi sopra un cuscino, due leoni guardano dall'alto di un massiccio squadrato blocco marmoreo, con regale immobilità di sfinge. Motivo, anche questo, prediletto nell'età romanica, e dai Cosmati a Roma, ma qui evocante, per la sua strut-

tura volumetrica, aspetti, sia pure impiccioliti, della ieratica arte egizia.

Tra gli edifici disegnati dall'Alberti in Firenze, la tribuna dell'Annunziata [1] (fig. 132) è solo esempio di grandiosa evocazione della romanità. Di pianta circolare, il coro forma, nella chiesa, un tempio a sè, sormontato da grave cupola emisferica, aperto per un'arcata che riposa all'esterno su due massicci pilastri. Sotto l'ampia liscia trabeazione che circonda il monumentale presbiterio, s'aprono cappelle a nicchia, sgusciate nello spessore del muro, superbe per la maestà dell'arcata; sopra la trabeazione, grandi finestre, ora alterate dai settecenteschi fregi. L'enfatica arcata d'ingresso, movendosi all'interno del presbiterio su piano curvo, mal si coordina con l'arcata fronteggiante la chiesa, svolta su piano verticale (fig. 123), dissidio inevitabile per la trasformazione del coro in tempio circolare, in Pantheon del Rinascimento. E nonostante tale brusco passaggio dalla pianta rettangolare della chiesa alla circolare del presbiterio, nonostante il rivestimento sfarzoso, che soffoca, con le cornici sottili e arabescate, il nitore delle masse albertiane, anche il coro dell'Annunziata esprime il magnifico ideale del tempio, espresso dall'architetto nelle sonanti pagine del *De re aedificatoria*.

Il grandioso coro dell'Annunziata è rievocato dall'albertiana maestà della nicchia ampia e profonda, che sembra avvolgere in largo abbraccio l'altare della chiesa di Gangalandi (fig. 134) presso Signa.[2] E più che le alterate cappelle dell'Annunziata, quest'abside, solenne nella parca decorazione delle colonne e dell'arco, riflette il disegno del grande maestro. Come nella fronte di Santa Maria Novella, i pilastri reggenti l'arco son corsi da scanalature; e nella porta di Santa Maria Novella trovan riscontro le sottili volute del fregio fogliaceo svolto entro l'arco. Dal piedritto dei pilastri si parte la trabeazione potente,

---

[1] Gaye (Gio.), *L. B. A. e la cupola della SS. Annunziata a Firenze*, in *Kunstblatt*, 1839, n. 53; Braghirolli (W.), *Die Baugeschichte der Tribuna der SS. Annunziata in Florenz*, in *Rep. f. Kstw.*, 1379.

[2] Cfr. Carocci (Guido), *S. Martino a Gangalandi*, in *Arte e Storia*, X, Firenze, 1891.

che cinge la cappella adorna, con dignità suprema, da seriche lesene; lungo la trabeazione, come nel tempietto Rucellai,

Fig. 131 — Firenze: Triforio di S. Pancrazio.
(Fot. Alinari).

corre, per fregio, una scritta, purtroppo rinnovata. Dall'austera semplicità dell'ornato, dall'ampiezza della superficie, scaturisce trionfale monumentalità.

Fig. 132 — Firenze: Veduta interna della SS. Annunziata.
(Fot. Alinari).

Fig. 133 — Firenze: Veduta interna della SS. Annunziata.
(Fot. Brogi).

Tra le ultime opere albertiane è il coro dell'Annunziata, come il rinnovamento della fronte di Santa Maria Novella

Fig. 134 — Gangalandi: Veduta della Chiesa.

(fig. 135). Non curante di adattamenti alle forme sopravvissute, l'Alberti si studia di assoggettare al nuovo organismo gli antichi archetti e le nicchie gotiche, per mezzo di una salda ossatura.

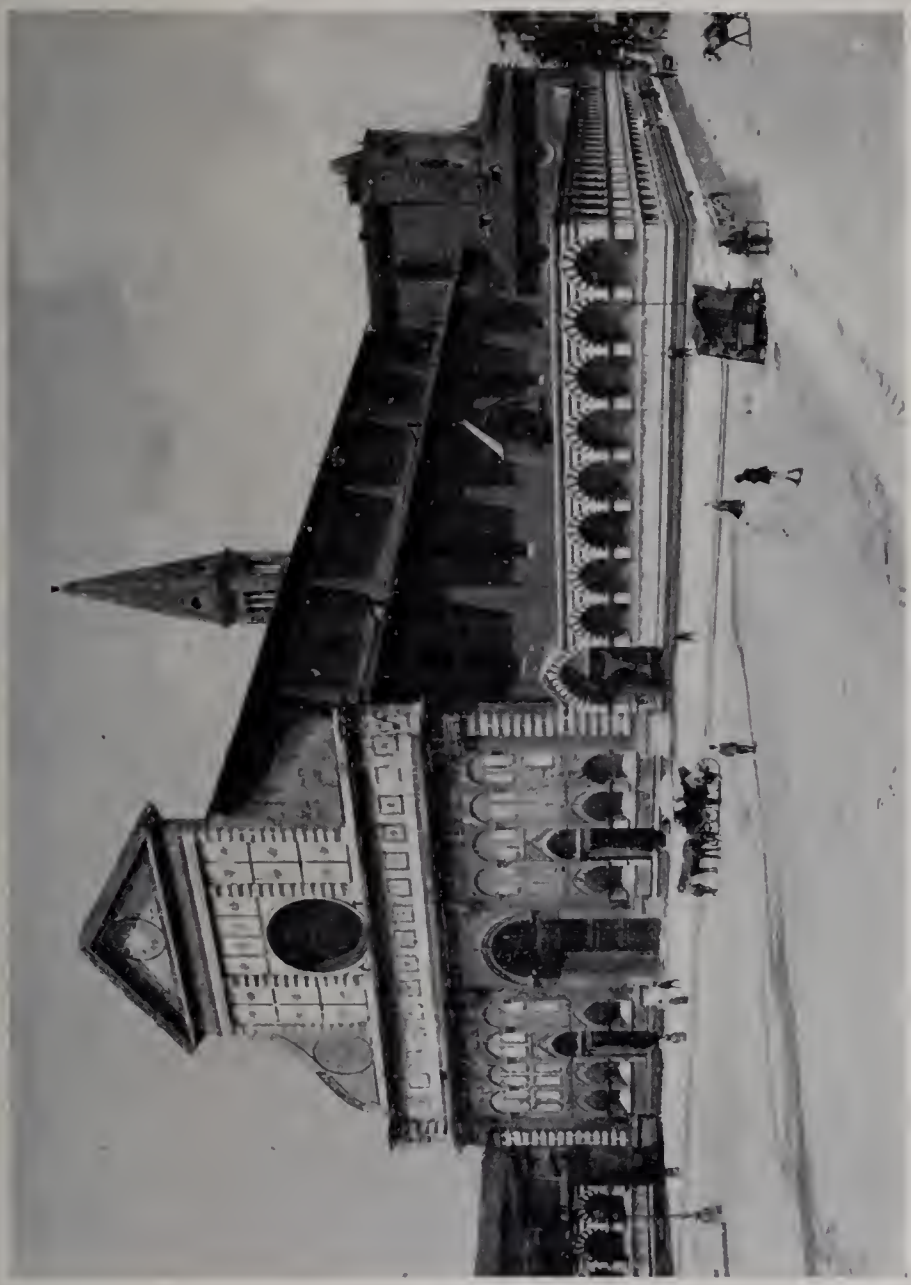

Fig. 135 — Firenze: Santa Maria Novella — (Fot. Brogi).

Due potenti pilastri fasciati di bianco e nero, quattro colonne di marmo verde legano il piano superiore della facciata, preesistente, al frontispizio nuovo, tronco dalle cornici affilate dell'ampia trabeazione, che distingue e coordina le parti dell'edificio; la chiara geometria del Rinascimento toscano, lo squadro, che concede intervento solo all'arco a pieno centro, di tutta maestà, s'impone. Sopra il fregio a riquadri, nitidamente disteso tra cornici forbite come lame, cintura piena di maestà, si eleva il secondo ordine della facciata, come edicola sacra, coi suoi bei pilastri a zona, e la grande finestra circolare, che abbraccia tutto lo spazio tra pilastro e pilastro. Il disco immenso, occhio di ciclope, riecheggia, per necessità d'accordi, nel disco del timpano col raggiante monogramma di San Bernardino, e nelle finte meridiane, commesse in marmo entro le due grandi volute sui lati, ali massiccie che rinsaldano l'edicola e la congiungono al corpo principale della facciata. Ma l'organismo nuovo non riesce a fondere pienamente in sè gli elementi incancellabili dell'antico; non giunge a sopprimere il contrasto fra le nitide e spaziose divisioni del piano superiore e le esili sagome gotiche, i minuti riquadri primitivi assoggettati a nuova disciplina dalle giganti modanature quattrocentesche.

Il dissidio rimane tra il nuovo e l'antico, in questa facciata, dove già si era composto un altro vecchio dissidio tra l'arte romanica e la gotica, e che ci dà, con la porta principale, uno dei più grandi esempi di architettura albertiana (fig. 136). Degna di Roma per profondità d'archivolti, ampia e solenne, essa è la parte viva dell'antica costruzione; domina con la sua altezza eccelsa; esprime regalità, larghezza ospitale. Essa è il cuore della grande facciata; la nicchia profonda che la raccoglie, e che associa nel suo spessore due pilastri insieme saldati, le dà profondità d'ombre, risonanza, grandezza. La decorazione è ammessa per arricchire l'effetto; ed è tra le più elette che l'architettura del Quattrocento abbia accolte: decorazione senza fasto, incorporata alla massa muraria, fusa con essa, quale conveniva

all'artista che, nel trattato d'architettura, parlando di ornamenti, sosteneva: « non si adopreranno se non come le gemme

Fig. 136 — Firenze: Porta di S. Maria Novella.
(Fot. Alinari).

in una corona, cioè mettendone poche, e ne' luoghi più onorati ». Ed altrove ancora: « e le statue, e le tavole, e tutte le

cose belle che si applicheranno è necessario sieno disposte in modo da sembrare nate in quei luoghi, e come sorelle ». E qui l'Alberti applica il concetto che sobrietà e metro siano fondamento di un'ornamentazione eletta. Vedasi, nelle colonne che fiancheggiano la porta, la bellezza del fusto affusato, delle rade foglie che sorgon dall'anello sottile del collarino, come dal loro cerchietto d'oro le punte di un diadema regale; e, negli stipiti, i regolari mazzi di frutta appesi a semplici anelli e divisi in due tralci, che l'anello con le tre piume, vera chiusura di monile, congiunge nel mezzo. Non v'è particolare decorativo che non sia calcolato nei gradi del suo rilievo con rigore di proporzioni: la ricchezza di vena fantastica, l'immaginazione ardente di Leon Battista Alberti, che si esalta elevando a un'altezza trionfale questa porta, si accompagna, come sempre, alla più calcolata misura.

In Mantova, ove dimorò a molte riprese, più edifici devono le proprie origini all'Alberti. Di questi, il più antico è la chiesa di San Sebastiano (fig. 137), il cui modello era già compiuto il 22 febbraio 1460. L'interno della piccola chiesa, primo esemplare, nel Rinascimento, di pianta a croce greca, con tre bracci absidati, riflette, nell'euritmia delle proporzioni, nell'eleganza delle colonne, lo spirito albertiano; la facciata dà l'impressione di lavoro incompiuto: dominano i vuoti nel basso, suddiviso da cinque finestre a squadro e centina alternate, mentre rimane senza aperture la parte superiore dell'edificio, solo traversata da un arco e da un finestrone quadro, ciechi, a incasso lieve, culminanti in una lunetta e in un arco, che si lancia, come ponte, fra i capi della greve cornice del fregio, interrotta, altro ricordo, nell'arte albertiana, della facciata di crociera in Santa Maria Novella, ove una grande finestra ricollega i lati della spezzata trabeazione. Invano si cercherebbe, all'esterno della chiesa mantovana, l'organismo potente e grandioso delle costruzioni di Leon Battista Alberti, del quale neppure rispecchia i caratteri l'aggraziata scala, racchiusa, a sinistra della chiesa, da un leggiero e pittoresco doppio leggiato, con preziose

rastremate colonnine, portate in alto da piedistalli a cippo, come fantastica serie di doppieri. Questa scala esterna doveva rispon-

Fig. 137 — Mantova: San Sebastiano.
(Fot. Alinari).

dere a un'altra ora internata (fig. 138), sul lato destro della fronte di San Sebastiano, più elegante e pura di forme, sebbene sempre minuta e tenue in rapporto alle proporzioni albertiane.

Le due scale, i due campanili, dei quali un solo fu innalzato, la cupola unificatrice, dovevano fare della chiesetta un tipo di costruzione raro nell'arte del Quattrocento italiano: la lontananza dell'architetto da Mantova e la difficoltà di avere da lui successivi disegni crearono imbarazzi insuperabili agli esecutori, che non seppero trovare un'adatta soluzione ai problemi posti dall'inizio albertiano.

Il concetto del grande umanista è invece evidente nell'interno dell'atrio (fig. 139) in gran parte eseguito sotto i suoi occhi; basterebbe a dimostrarlo il taglio netto, profondo, solenne delle nicchie aperte entro la parete interna e l'imponenza regale della porta mediana, con architrave massiccio, mensole ricche d'ornati, grandiose (fig. 140), ispirate, per il loro pieno massiccio volume, a un antico esempio (figg. 141-142), e il tipico denso festone albertiano ammassato nel fregio. A questa monumentale porta succedono, sulla parete interna dell'atrio, due porte rettangolari, e, in rispondenza alle arcate aperte sulla parete esterna, due superbi nicchioni, uno dei quali è accesso a una minuscola stanza, che pur nella sua angustia serba la grandiosità e la limpidezza delle proporzioni attuate da Leon Battista Alberti, rispecchiandone il classico schema nelle quattro arcate a sostegno di una cupoletta emisferica. Purtroppo le condizioni odierne del monumento impediscono di godere appieno la visione dell'interno, ma l'ampiezza ardita e sovrana delle quattro arcate, il sonoro emiciclo delle nicchie (figg. 143, 144) tratte dallo spessore delle muraglie, consentono alla nostra immaginazione di ricostruire la grandiosità quasi iperbolica di questa non vasta sala, che, ricoperta da un'amplissima volta, doveva assumere la maestà romana del Pantheon

Un altro edificio, in Mantova, porta, insospettate sin qui, tracce albertiane, e cioè l'atrio rotondo della casa del Mantegna (fig. 145), che il Baum disse cominciata dallo stesso Mantegna nel 1466. La solenne costruzione, falsata dal tempo, che alterò l'uso delle aperture, convertendo le porte in finestre, risale evidentemente a un classico disegno dell'Alberti, alte-

rato dall'introduzione della terracotta e dal minuzioso ornamento di Luca Fancelli. Sopra uno zoccolo si eleva, cerchio

Fig. 138 — Mantova: Scala a destra di S. Sebastiano.

inscritto entro quadrato, l'edificio, diviso, nell'ordine inferiore, in grandi specchi, ove simmetricamente si aprivano, avanti

le trasformazioni successive, finestre e porte rettangolari; senza divisioni nel secondo ordine superiore, ove ad intervalli simmetrici, lungo l'arco mediano degli specchi inferiori, s'affondavano nella nuda muraglia finestre pure rettangolari, come pietre

Fig. 139 — Mantova: Atrio del S. Sebastiano.

nella cerchia di un liscio anello. In disposizione simile, si aprivano altre finestre nell'ordine superiore, allineate lungo il quadrato, che probabilmente serviva di base alla cupola emisferica destinata a coronare l'organico, semplice, solenne edificio. I pilastri, che circondano le porte semplicemente riquadrate, adorne, nel fregio, dell'umanistico motto veramente degno dell'Alberti e del Mantegna, nella sonorità grave del suo accento:

« Ab Olympo », salgono, oltre le porte, a raggiungere e sorreggere l'antica zona della trabeazione, cintura al primo ordine dell'edificio. Tanta dignità e classicità di schema costruttivo ci lascia intendere, anche traverso i danni portati dal tempo

Fig. 140 — Mantova: Porta di S. Sebastiano.

e la piccoletta ornamentazione fancelliana, la voce grave, solenne, il magniloquente linguaggio dell'umanista architetto, che certo diede il disegno per la dimora del sovrano pittore umanista.

Ancora un'altra orma, se pur soffocata dal traduttore che non intese la grandezza delle forme albertiane, e dai tardi stucchi, ha lasciato l'Alberti nel duomo di Mantova, e precisamente

nella cappella dell' Incoronata (fig. 146).[1] Concepita come un intero tempietto, essa è preceduta da un atrio con due cappelle laterali: arco risponde ad arco, nel corpo mediano del piccolo edificio coronato da cupola, come nelle cappellette minori del-

Fig. 141 — Mantova: Mensola antica nel Museo del Castello.

l'atrio (fig. 147) e nel vano d'altare (fig. 148): eco ripetuta e ritmica di voci, da arcate maggiori ad arcate minori, che, insieme con la classica volta a cassettoni, sopra l'altare, e col disegno

[1] È noto, anche per documenti editi dal D'Arco, che, parecchi anni dopo la morte dell'Alberti, la cappella non era ancora finita; ma ciò non esclude che gl'inizi di essa si siano potuti avere secondo consigli del grande umanista.

delle porte, simile a quello attuato nella casa del Mantegna, sembra riflesso della ritmica arte costruttiva di Leon Battista Alberti: pallido riflesso di un primitivo suo schizzo. Il traduttore alterò le proporzioni, dando alle arcate snello sviluppo in altezza,

Fig. 142 — Mantova: Mensola suddetta nel Museo del Castello.

in antitesi coi principî albertiani, e distrusse la maestà delle ampie forme, circondando le porte di cornici distese, con piccoli ornati, con trabeazioni lisce, prive del tipico massiccio festone, sottili e preziose nelle frangiate mensole; sgranando filze di perline, di tenui fuseruole, di piccoli ovuli, minuta, preziosa, rarefatta decorazione, lungo cornici di archi, di porte, di medaglioni. Era tuttavia necessario tener conto, fra i risul-

tati della dimora di Leon Battista in Mantova, anche di questa nobile e simmetrica costruzione.

La passione albertiana per il grandioso si rispecchia pienamente nella basilica di Sant'Andrea [1] (fig. 149), il solo grande tempio creato, dalle sue radici, sopra disegno di Leon Battista, organismo complesso che sembra l'espressione viva del concetto di Pitagora « aritmetica è musica », tanta dalla chiarezza dei rapporti numerici scaturisce euritmia. Anche l'interno della chiesa (fig. 150), a croce latina, rivela la mente direttiva dell'Alberti, nonostante le aggiunte e l'ornamentazione tarda: le cappelle, lungo l'unica navata, s'aprono a vicenda grandi e piccole, le piccole per una semplice porta, le grandi per ampie arcate (fig. 151), creando un perfetto equilibrio di parti piene e vuote, alternando l'enfasi trionfale dell'arco col riposo di una superficie distesa. Un modello elettissimo servì alla costruzione di queste cappelle, signorilmente e sobriamente adorne, sormontate da un soffitto a cassettoni profondi, con grandi rose espanse. La costruzione tarda dell'abside e dei bracci minori; e ancor più la cupola snella del Juvara, in dissonanza dall'insieme riposato e grave, distruggono il rigoroso, solenne metro albertiano. Una grande cupola emisferica, senza occhi per la luce, era destinata a coronamento dell'edificio; l'altare doveva sprofondarsi nel mistero dell'ombra, che ravviva la magia degli « accesi fuochi ».

Al tempio monumentale e, secondo il concetto antico, centro della città, il disegno dell'Alberti dava tre facciate, classici atrii aperti da un'enfatica sonora arcata centrale, di cui si sente l'imponenza eroica nella faccia incompiuta del tempio (fig. 152). Grandi lesene, con tabelle nude nei piedistalli, dividono l'arcata dell'atrio dalle triplici aperture laterali: finestre, nicchie sgusciate nello

---

[1] D'Arco (Carlo), *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 1857-1859; Braghirolli (W.), *L. B. Alberti a Mantova*, in *Arch. stor. ital.*, serie III, t. IX, Firenze, 1869; Intra (G. S.), *La basilica di Sant'Andrea in Mantova*, in *Arch. stor. lombardo*, IX, Milano, 1882; Eckstein-Zittau, *Zu Alberti's Fassade von S. Andrea in Mantua*, in *Kunstchronik*, nuova serie, a. III, Lipsia, 1892; Orioli (Paolo), *Arte ed iscrizioni nella basilica di L. B. A. fiorentino a Sant'Andrea di Mantova*, ivi, 1892.

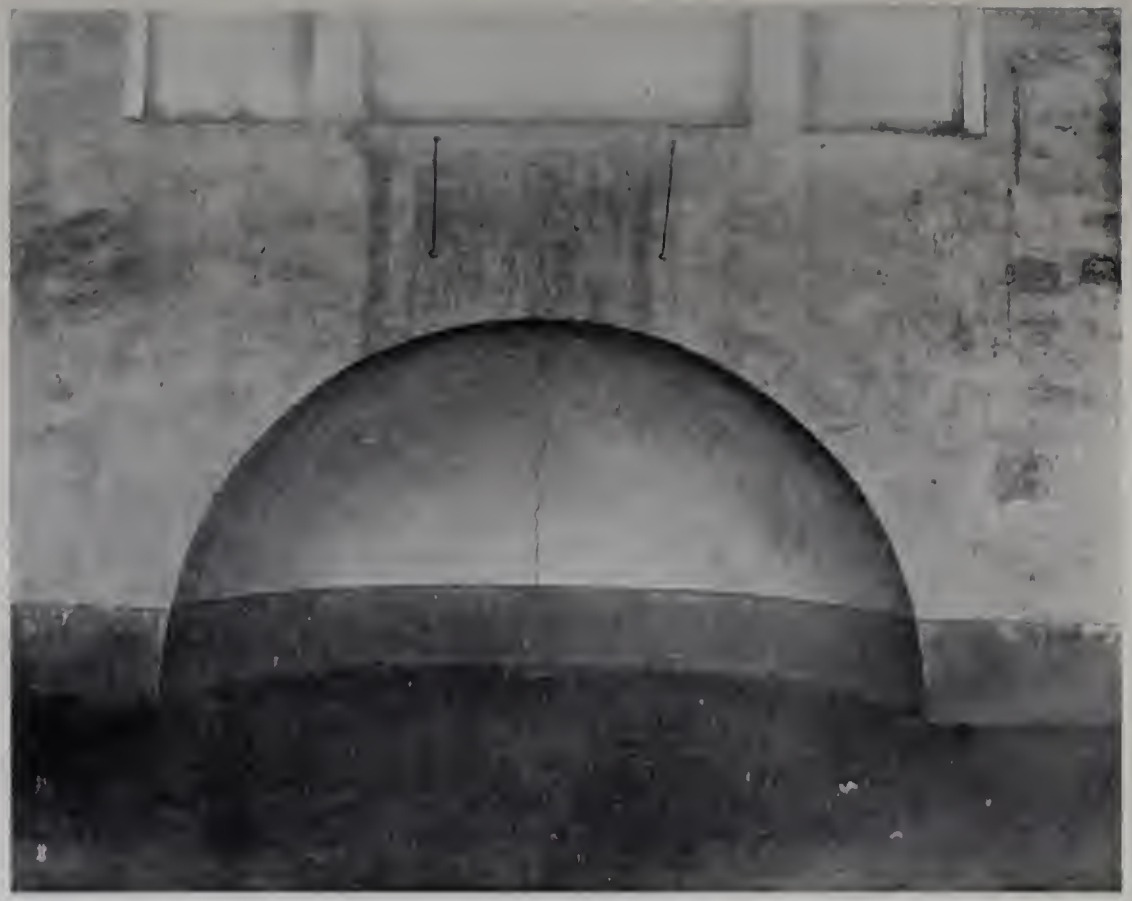

Fig. 143 — Mantova: Parte di nicchione nell'interno di S. Sebastiano.

Fig. 144 — Mantova: Particolare dell'interno di S. Sebastiano.

Fig. 145 — Mantova: Atrio della Casa del Mantegna.

spessore del muro, semplici porte quadre. Si ripete, nel maestoso atrio con volta a cassettoni, con arcate aperte nei fian-

Fig. 146 — Mantova, Duomo: Cappella dell'Incoronata.

chi dell'altissima arcata mediana, la stessa misura fra vuoti e pieni attuata nella successione delle cappelle, la stessa musica che risuona all'interno. Senza il nicchione sovrapposto al

timpano, e non collegato, come a Rimini, all'organismo generale della facciata, l'euritmia dei magnifici propilei sarebbe

Fig. 147 — Mantova, Duomo: Cappella dell'Incoronata.

davvero quale il grande teorico sognava. L'artista che aveva affermato, parlando delle cognizioni necessarie all'architetto, « ma della pittura e della matematica bisogna che non ne manchi,

non altrimenti che non può mancare il poeta di saper bene le voci e le sillabe», non è mai stato più esatto matematico che nella

Fig. 148 — Mantova, Duomo: Cappella dell'Incoronata.

grande basilica mantovana, purtroppo guasta, raffazzonata, dai manipolatori; e mai fantasia si è espressa con slancio d'ali maggiore che nella purezza dei classici propilei, nella maestà

delle arcate. Lo schema poderoso è così limpido che le trasformazioni successive non impediscono di ricostruirlo nel suo

Fig. 149 — Mantova: Atrio del Sant'Andrea.
(Fot. Alinari).

logico equilibrio, nei suoi slanci ideali. E lo stesso Alberti, esaltato dalla propria opera, scriveva del suo abbozzo del tempio,

Fig. 150 — Mantova: Interno del Sant'Andrea.

Fig. 151 — Mantova: Cappella di Sant'Andrea.

confrontandolo con l'altro del Manetti: « questo sarà più capace, più degno, più eterno, più lieto ».

Nessuna delle grandi architetture albertiane, tranne lo esterno del tempio di Rimini, che la medaglia di Matteo de' Pasti consente di ricostruire, e sul fianco ci si presenta compiuto, è forse l'espressione intera delle idee architettoniche esposte dall'umanista nel *De re aedificatoria*.

Tempra di sognatore, mente eroica, Leon Battista Alberti supera nei suoi progetti, di edifici non solo, ma d'intere e inattuabili città, le sue grandi architetture reali.

Possiamo, ciò nonostante, vedere com'egli riuscisse, più di niun altro, a dare ai vari edifici il loro proprio linguaggio: eroico nei templi e nei monumenti, inni di gloria levati da grandi cupole e da archi trionfali; sereno, disinvolto, nei palazzi signorili: nessun architetto, al principio del Rinascimento, ebbe più di lui fervore di fantasia, sete di grandezza. E sempre, nelle sue architetture, è presente il concetto che essenziale condizione di bellezza sia euritmia, e che l'ornamento debba essere « luce adjutrice della bellezza, e quasi suo compimento ».

Nell'ideare l'edificio, l'Alberti porta un senso romantico di esaltazione degli effetti architettonici: il mistero dell'ombra nei templi, i fuochi, i grandi lumi, le faci intorno all'altare. « I vani delle finestre ne' tempj è di bisogno che sieno piccoli ed alti, sicchè per essi non si possa riguardare altro che il cielo; acciocchè e quei che sagrificano, e quei che al sagrificio stanno attenti, non si divaghino per essi colla mente. Quell'orrore, che dalla molta ombra è eccitato, accresce di sua natura negli animi degli uomini una certa venerazione, e l'austerità in gran parte è compiuta colla maestà; oltre a che gli accesi fuochi, che ne' tempi sono necessari, de' quali non hai cosa alcuna più degna per onore ed ornamento della religione, nella troppa luce perdono assai... Io certo vorrei che nel tempio i lumi avessero una certa maestà, la quale in queste piccole scintille de' lumi, che oggidì noi usiamo, non si ritrova ».

Fig. 152 — Mantova: Altro atrio del Sant'Andrea.

Genio versatile, primo tipo di scienziato artista nel Rinascimento, Leon Battista Alberti si occupò qualche volta di scultura e di pittura: scrisse anzi un *Trattato della pittura*, in cui esprime ripetutamente lo stesso senso di misura, la stessa preoccupazione di euritmia, che nel *De re aedificatoria*.

Nel colore, non ama l'abuso di tinte chiare; alla forma, non vuol data evidenza di contorni, ma rilievo; alla quiete preferisce il movimento, senza violenza e soprattutto armonioso, variato a seconda della qualità delle figure, come il carattere dell'edificio a seconda della personalità che esso deve rappresentare, dell'ufficio a cui deve servire. « E conviensi alla pittura avere movimenti soavi e grati, convenienti a quello ivi si facci. Sieno alle vergini movimenti e posari ariosi, pieni di semplicità, in quali piuttosto sia dolcezza di quiete che gagliardia... I movimenti ai garzonetti, leggeri, giocondi, con certa dimostrazione di grande animo e buone forze. Sia nell'uomo movimenti con più fermezza, ornati con belli posari et artificiosi... Ora, poi che ancor le cose animate si muovono in tutti quelli modi quali di sopra dicemmo, adunque e di questo diremo. Dilettano, nei capelli, nei crini, nè rami, frondi. e veste vedere qualche movimento... Volgansi in un giro quasi volendo annodarsi, ed ondeggino in aria, simile alle fiamme; parte quasi come serpe, si tessano fra gli altri; parte crescendo in qua, e parte in là. Così i rami ora in alto si torcano, ora in giù ora in fuori. Medesimo ancora le pieghe facciano; e nascano le pieghe come al tronco dell'albero i suoi rami ». In questa viva pittura è sempre presente il concetto di armonia, suprema legge di bellezza secondo il *De re aedificatoria*. L'idea delle pieghe nascenti come rami dal fusto di un albero, e l'altra che le colonne e le statue debbano sembrare *nate* in un luogo e tra loro sorelle, sono parallele, nella mente dell'umanista che scriveva « quei medesimi numeri, per i quali avviene che il concento delle voci apparisca gratissimo agli orecchi degli uomini sono quelli stessi che empiono anco e gli occhi e l'animo di piacere meraviglioso ». L'adoratore della bellezza, che un medaglione attribuito senza ragione al Pisanello rappresenta nella magnifica

purezza del profilo classico, accanto all'impresa di un occhio alato, simbolo del suo genio, aveva un'idea così alta, così profonda, del fascino del bello da credere per esso i monumenti dell'arte intangibili. « E quantunque », scriveva, « nessuna cosa possa farsi dagli uomini che sia stabile, che sia fortificata abbastanza contro all'ingiuria degli uomini, pure la bellezza sola impetrerà grazia dagli uomini ingiusti, sicchè essi moderino la stizza loro e soffrano che non le sia fatta villania; ed io voglio avanzarmi a dire che un lavoro per nessun'altra cosa può giammai esser più sicuro dalle ire de' nemici, quanto per la dignità e venustà della sua bellezza ». Anima latina, egli consacra in queste magnifiche parole, la sovranità dell'arte.

IV.

SCULTORI-ARCHITETTI DEL PRIMO RINASCIMENTO A FIRENZE: DONATELLO, MICHELOZZO, PAGNO DI LAPO PORTIGIANI, MASO DI BARTOLOMEO, LUCA DELLA ROBBIA.

Donatello: sua attività architettonica nel tabernacoli di Orsanmichele a Firenze e di San Pietro in Roma, nella pietra tombale all'Aracœli, nel pulpito della Sacra Cintola a Prato; nelle Cantorie del Duomo e di San Lorenzo, nell'edicola Cavalcanti in Santa Croce, nella base del Marzocco, nella sagrestia di San Lorenzo a Firenze, nella chiesa del Santo e nella casa al Ponte delle Torreselle a Padova; nelle ultime opere a Firenze.

Michelozzo, aiuto al Ghiberti nel tabernacolo del San Matteo in Orsanmichele, collaboratore di Donatello nei monumenti Coscia, Brancacci, Aragazzi, disegnatore della facciata della chiesa di Sant'Agostino a Montepulciano, costruttore della villa Careggi e del castello dl Cafaggiolo, del convento di San Marco a Firenze, di Palazzo Riccardl, del cortile di palazzo Vecchio. — Opera di Michelozzo a Santa Croce, a San Miniato al Monte, nelle chiese dell'Annunziata e dell'Impruneta, nella cappella di palazzo Riccardi. — Michelozzo a Milano e a Ragusa. — Ritorno a Firenze e soffitto per il palazzo della Signoria.

Pagno di Lapo Portigiani: tabernacolo dell'Annunziata a Firenze, palazzi Bolognini e Bentivoglio a Bologna.

Maso di Bartolomeo. Porta di Ssn Domenico a Urbino.

Luca della Robbia: la Cantoria di S. M. del Fiore, lunetta di S. Pierino, tabernacolo di Peretola, lunetta di via dell'Agnolo, parti dell'edicola di San Miniato al Monte, pavimento ad Empoli, sepolcro Federighi, stemmi fiorentini, soffitto della cappella del Cardinal di Portogallo, porta brònzea del Duomo fiorentino, maioliche della Cappella Pazzl. — Successori di Luca.

Donatello, compagno al Brunellesco in Roma, uno « di quelli del tesoro », gli è compagno ancora a Firenze, perfino nella costruzione del modello della Cupola; e ben presto ne applica i canoni della prospettiva, creando il bassorilievo pittorico; ne segue le orme rinnovatrici costruendo il tabernacolo di Orsanmichele per il San Ludovico, più tardi occupato dal gruppo verrocchiesco dell'*Incredulità di San Tommaso.*

Nelle innumeri opere, Donatello si valse di Michelozzo, di Pagno di Lapo Portigiani, di Maso di Bartolomeo, che vedremo lavorare anche soli, specialmente Michelozzo, attento seguace del Brunellesco, ma portato alla ricerca di una ornamentazione ricca e massiccia dalle proprie tendenze di scultore e dagli esempi donatelliani.

A Donatello e Michelozzo si associa spesso Luca della Robbia, che, a sua volta e in qualche caso, ricorre all'aiuto di Maso di Bartolomeo, come di Pagno di Lapo Portigiani; e Luca adorna dei più vaghi mazzi di fiori e delle più festose ghirlande gli altari e i mausolei, scolpiti con qualche accento gotico alla maniera del Ghiberti, ma con sagome brunelleschiane. Da Luca ad Andrea, da Andrea a Giovanni della Robbia, l'architettura toscana si ammanta della più ricca fioritura, sempre memore tuttavia del Brunellesco padre.

* * *

Le notizie su Donatello architetto si confondono con notizie su Donatello scultore.[1] Della sua amicizia con il Brunellesco fanno fede tradizioni e documenti: il Manetti, parlando del Brunellesco e delle sue investigazioni nell'Urbe: « Ebbe », dice, « in questa stanza di Roma quasi continovamente Donatello scultore, et originalmente v'andarono d'accordo, rispetto alle cose di scultura schiettamente, ed a quelle attendevano continovamente, e Donatello, sanza mai aprir gli occhi alla architettura ».[2] Vorrebbe il Manetti far credere che il Brunellesco tacesse al giovane compagno le proprie ricerche per rinnovare le forme degli edifici: « o perchè e' non vi vedesse atto Donato o forse si diffidava di non giugnere tali cose, veggendo a ogni ora più le sue difficoltà ». Ma poi il Manetti, contraddicendosi in qualche modo, ci rappresenta i due artisti « insieme levare grossamente in disegno quasi tutti gli edifici di Roma, e in molti luoghi circostanti di fuori, colle misure delle larghezze ed altezze, secondo che potevano, arbitrando, certificarsi, e longitudini ecc. E in molti luoghi facevano cavare per vedere e riscontri de' membri degli edifici e le loro qualità ». Dopo tutto

[1] Bode (W.), *Donatello als Architekt und Dekorator*, in *Jahrb. d. preuss. Ksts.*, XXII, 1901, p. 3. Per le altre notizie bibliografiche su Donatello, cfr. vol. VI di questa *Storia dell'Arte italiana*.

[2] *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, in *Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti* raccolte da Gaetano Milanesi, Firenze, Succ. Le Monnier, 1887, p. 94.

questo e altro lavoro, sembrerà strano che Donatello rimanesse ad occhi chiusi per l'architettura, nulla apprendendo dai rilievi, dagli scavi, dalle esperienze. E tuttavia il popolo di Roma, che vedeva i due maestri cavare in molti luoghi « per trovare riscontri di membri e per ritrovare cose ed edifici », li associava chiamandoli « quelli del tesoro, credendo che egli spendessero, e cercassono di quello; e dicevasi: quelli del tesoro cercavano nel tale luogo, ed un'altra volta in un altro, ecc. ».

Queste investigazioni, come già abbiamo avvertito parlando del Brunellesco, avvennero nei primi anni del secolo XV; e Donatello giovane, a fianco dell'amico d'età e d'esperienza maturo, si univa a lui negli sforzi di rinnovare l'arte italiana. Si discusse molto sul primo soggiorno dello scultore a Roma, e, senza tener fede ai racconti del Manetti, alcuni lo negarono, trovando, nelle opere di Donatello, più spiccato l'influsso classico dopo il soggiorno a Roma del 1432. Notiamo però che difficilmente il giovane scultore avrebbe potuto sulle prime farsi dell'antico un'idea così chiara come più tardi; l'influsso classico, per lui ancor naturalmente volto alle forme gotiche, non poteva essere nè immediato, nè subitaneo. Non lampo, ma luce d'aurora, via via più chiara e più viva, fu l'antico per Donatello.

Lavorò col Brunellesco, in concorrenza con lui, per un Crocefisso, come abbiamo già detto; in unione con lui, nel 1405, per due figure da collocarsi nel Campanile; in aiuto a lui, nel fare, l'anno 1420, il grande modello della cupola. La collaborazione, la comunione di vita nel lavoro, ne' ritrovi, nei sollazzi, portò naturalmente lo scultore a seguir nella sua giovinezza il compagno, ritenuto « uomo di maraviglioso ingegno et intelletto »; ma, crescendo d'anni, la sua individualità si scoprì indipendente, straricca, esuberante. Dopo il 1420, Donatello si associò Michelozzo per vari lavori, come il monumento di papa Giovanni XXIII, del Cardinal Brancacci, di Bartolomeo Aragazzi. Il seguace del Brunellesco smarrì, unendosi a lui, la purezza delle forme ispiratrici, per ritrovarne tuttavia di più grandiose e più forti. Fu eseguito da Michelozzo su disegno del grande

scultore anche il tabernacolo d'Orsanmichele per il San Ludovico, allogato dalla Parte Guelfa a Donatello nel 1425 e supposto opera tarda di lui, eseguita cioè, quando, nel 1463, Parte Guelfa cedette il suo Pilastro all'Università dei Mercanti, senza pensare che a ben altre forme ricorreva Donatello negli ultimi giorni di sua vita. Fu detto che lo scultore « avrebbe dato per il primo nello stile classico dell'architettura del Rinascimento un esemplare, del quale non si trovano opere consimili per carattere evolutivo se non in un periodo molto avanzato di quel secolo ». Ma invero, dal momento che il Brunellesco sin dal 1418 aveva iniziato il portico dell'Ospedale degli Innocenti, non v'è da meravigliarsi di veder datato 1425 il tabernacolo, ancor incerto nei particolari, così da richiamare il gotico, e con esso le primizie dal Rinascimento poi lasciate in abbandono. Donatello nel 1425 era preso dallo spirito innovatore, suscitatore della Rinascita di Filippo Brunellesco!

Dopo il tabernacolo, l'architettura dell'*Annunciazione* di Santa Croce ha fatto nascer contrasto fra i critici, avendo il Vasari con essa iniziato il racconto della vita dello scultore; ma oggidì, benchè senza alcuna determinazione d'anno, si è classificata da Hugo von Tschudi quell'opera [1] al secondo periodo fiorentino del maestro, dopo il suo ritorno da Roma. E in questa ipotesi s'incontra all'incirca tutta la critica moderna.

Dal 1425 al 1436 Michelozzo servì di freno, con il suo equilibrio, con la sua posatezza, a Donato, ardente, impetuoso. Appena Michelozzo lo lascia, per collaborare con il Ghiberti, l'arte di Donatello par che straripi, come si può vedere nel tabernacolo dell'*Annunciazione* in Santa Croce; ma presto, lavorando nella Sagrestia di S. Lorenzo, aiutato dagli esempi e dal consiglio del Brunellesco, trova compostezza, misura.

Giunto a Padova, nel 1443, si occupa della chiusura e delle transenne laterali del presbiterio nella chiesa del Santo, e di-

---

[1] Tschudi (Hugo von), *Donatello e la critica moderna*, in *Rivista stor. ital.*, IV, fasc. 2, 1887 (traduzione di A. Venturi).

rige l'opera del tagliapietra fiorentino Giovanni Nani. E intanto conduce prestamente a fine il monumento al Gattamelata, e i bronzi per la gran pala dell'altar maggiore. Avvenuta, il 13 giugno 1448, la *demonstracion* della pala, ossia la prova dell'effetto con una provvisoria collocazione delle statue e dei bassorilievi, sopra un altare di legname, si fecero venire da Nanto grandi pietre, e lavorare quattro colonne e quattro pilastri per comporre come un immenso trittico architettonico e scultorio. Quasi tutto il materiale dell'antico altare si trova ancora, frammentario, nel presbiterio del Santo, senza che i moderni ricostruttori lo abbiano veduto e raccolto, o almeno se ne siano valsi nel loro arbitrario rinnovamento dell'altare stesso.

L'opera di Donatello fu esemplare a tutto il Veneto, alla Lombardia, all'Emilia: da Padova l'arte sua s'irradiò nei paesi attorno. E Padova si vestì alla maniera donatelliana, e la pittura e l'architettura, oltre la scultura, sembraron votarsi all'arte del sommo maestro.

Tornato vecchio a Firenze, lavorò intorno ai pergami di San Lorenzo, che furon continuati da Bertoldo e da altri suoi scolari. Là cadde la stanca mano che aveva data sensibilità nuova al bronzo e alla pietra. Morì lo scultore il 13 dicembre 1466, e fu sepolto nella chiesa di S. Lorenzo, da lui e dall'amico Brunellesco eternata.

* * *

A fatica può includersi, tra i numerosi seguaci di Filippo Brunellesco, Donatello, che, se pur adotta qualche tipo classico foggiato dal grande architetto in chiara semplicità geometrica, ricerca effetti di colore, complessità scultoria, fasto.

Tra le opere più semplici e organiche di Donato architetto è la nicchia del San Giorgio in Orsanmichele (fig. 153), a Firenze, intonata ancora alle forme gotiche dell'edificio dall'arco trilobo e dalle zone di marmo azzurro, inserite, fra bianche

sottili cornici e piastre romboidali, nei pilastri e nelle torricelle. La sagoma, gotica nell'accento acuto dell'arco trilobo e del timpano, supera le altre affini, per eleganza d'ornati, rispondenza fra la snellezza delle sottili tese modanature e della statua: uno stesso getto sembra aver dato vita all'adorna nicchia, rimasta, nel suo interno, nuda, e alla forma agile e ardita dell'adolescente guerriero. Il plinto basso della statua, il basamento della nicchia, sono creazioni limpide del Rinascimento. Le basi si riducono, nelle nicchie del Ghiberti, ad assicelle; e, nelle nicchie di Nanni di Banco, si compongono di tavole lignee attorno al profondo incasso che ospita gli altorilievi: la base donatelliana mantiene invece piena solidità di massa, pur raggiungendo il più delicato effetto di prospettiva pittorica, tra i digradanti piani delle tenui sculture: primo saggio del bassorilievo pittorico moderno. E una fuga d'arcate verso il lontano sfondo, da cui si liberano, gradatamente arrotondandosi, le vigorose forme della principessa e dell'eroe sul cavallo inalberato, sono primo indizio dell'orientamento di Donatello giovane verso il mondo classico, verso Roma: gli scudi con l'arma degli spadai, la corazza e la croce, sulle facce dei prismi laterali, collegan le basi dei pilastrini con la base della nicchia in una organica composizione scultoria.

Più si determina, lo sfondo classico, molti anni dopo, nel rilievo del fonte battesimale in San Giovanni di Siena, *La danza di Salomè*: arcate, pilastri, trabeazioni, di tipo schiettamente romano, più ampio enfatico e grave di quello creato dal Brunellesco — modello a Firenze e a Roma — compongono il grandioso scenario in cui si svolge il dramma.

Il compagno del Brunellesco si libera dal gotico nel tabernacolo di San Ludovico (fig. 154), ove ora s'annicchia a fatica il gruppo del Verrocchio: l'*Incredulità di Tommaso*.[1] Appena la lunghezza dei pilastrini scanalati, la stuoia o cuscino a intrec-

[1] Fabriczy (C. v.), *Donatellos hl. Ludwig u. sein Tabernakel in Or San Michele*, in *Jahrb. d. preuss. Kunsts.*, XXI, 1900, p. 243. Per quanto si riferisce alla lunga polemica sul tabernacolo, cfr. nota bibliografica, p. 267, del vol. VI di questa *Storia dell'Arte italiana*.

ciature sotto la base del tabernacolo e fra le cornici dell'arco, le colonne a spira richiamano vecchie forme; ma esse han l'apparenza di frasi della medievale latinità raccolte dalla classica rinascita, e trovan ragione nella tendenza delle forme dona-

Fig. 153 — Firenze, Orsanmichele. Donatello: Tabernacolo. (Fot. Brogi).

telliane verso effetti coloristici: le spirali scavate nelle colonne, gl'interstizi fra i nastri delle trecce, complicano, sminuzzano la vicenda delle ombre e delle luci, se pur contribuiscono alla pesantezza della costruzione, al faticoso collegamento delle modanature nella classica edicola. Le grevi cornici del timpano triangolare, la trabeazione a gradi, fanno apparire troppo esili

i bei pilastrini scanalati; e con fasto alquanto greve s'addobba di colonne a spira, di conchiglie, di cordonature, di specchi racchiusi tra cornici fogliacee, la nicchia, che il grande scultore, con intenti illusionistici, raffigura legata a due ali di colonnato, tronche dai pilastrini laterali. Tale complicazione di piani, varietà di superfici, afforzamento di scuri segna la separazione profonda fra l'arte del Brunellesco, architetto linearista, limpido costruttore, e l'arte di Donatello, architetto scultore, in cerca di ricchezze abbaglianti, di effetti plastici, di organismi complessi, a formar i quali la fantasia non teme di sorvolare sopra le ragioni essenzialmente costruttive. Anche l'ornato scultorio, eseguito in gran parte da Michelozzo su disegno del Maestro, è composto di elementi classici: nella trabeazione, il fregio di teste di cherubi legate a festoni di fronde per mezzo di nastri; nei pennacchi, gli angeli portarotuli ispirati ad antiche Vittorie; nella base, i putti reggighirlande, ricordo di romani sarcofagi, e le due maschere virili ai lati. Ma la sfaldatura del rilievo, l'ondeggiamento delle ciocche e dei sottili nastri, che dal tondo alato con l'immagine della Trinità si propaga festoso nel fregio della trabeazione e negli ornati della base e dei pennacchi, ci allontanano dai modelli romani apparsi ad inebriare l'accesa fantasia di Donatello giovinetto, compagno del Brunellesco nelle peregrinazioni tra le rovine dell'Urbe: dal mondo antico, l'alacre spirito fiorentino trae sparsi motivi, gravi di romana maestà, per comporne un coro lieto di tremolii argentini.

La complicazione degli elementi architettonici — frammenti classici accumulati e disposti con libertà illimitata — il predominio della fantasia sul rigore costruttivo, dell'effetto plastico e pittorico sulla visione architettonica si accentuano nel tabernacolo dei Beneficiati in S. Pietro di Roma (fig. 155).

Non si lega al tabernacolo in tutto organico il cassone sovrapposto, ricordo di camera funebre in mausoleo sepolcrale, testa troppo grande e pesante al grazioso edificio. L'artista, non sapendo come collocarlo al sommo dell'edicola, mise sui

capitelli dei due pilastrini fiancheggianti il tabernacolo, due mensole, sul riccio della mensola un piedritto, sul piedritto una fantastica base, in foggia di urna, per gli angeli stiracortina. Nè può dirsi felice quel ripercotersi dei contorni architettonici

Fig. 154 — Firenze, Orsanmichele. Donatello: Tabernacolo. (Fot. Alinari).

in un profilo più addentrato, a fine di ottenere effetto pittorico. Ma la mancanza d'organismo non toglie al tabernacolo di San Pietro il fascino di un'invenzione gentile e briosa, di una complessa vicenda d'ombre e luci, vivace e quasi violenta nei trapassi fra il timpano e i pennacchi, carezzevole e blanda sui triplici gruppi di angioletti, rapida, sminuzzata e febbrile nel bas-

sorilievo della *Pietà*. Dietro il sipario del teatro sacro, sollevato con molle grazia dai putti, sventolano ciocche e drappi, stridono urli dalle convulse bocche, volano faville; e come rimangon staccati i ricordi antichi dall'architettura frastagliata e capricciosa, così sembra isolarsi, fra il tumulto delle serpentine linee, la figura della donna in pianto, immagine di purezza ed eleganza neoclassica, tra la caduta funebre dei veli. Ma il dramma sacro non turba la gioiosa concezione del tabernacolo adorno di candelabre e d'angeli, appollaiati come rondinelle sulle cornici della base, a sorregger classici dischi o gotiche rose, o mossi, presso i compagni reggicortina, a dondolii di danza sulle quinte del teatro sacro, o incamminati a brevi passi, cauti e trepidi, verso l'ostia splendente nel ciborio: motivo che diverrà tradizionale al Quattrocento fiorentino. Mentre i rilievi del tabernacolo di San Ludovico eran tutti foggiati su elementi classici, qui il linguaggio dello scultore è più libero: e anche il motivo delle Vittorie dispare dal frontone, dove il classico volo è sostituito dal morbido ondeggiamento di due corpi infantili, indolentemente distesi sui lati del timpano, a reggere, con le rotonde teste e con le ali riunite, la base dell'ultimo ripiano.

A Roma sembra che Donatello abbia dato un altro prototipo, con un ciborio, ove innestò alle forme del tabernacolo di San Ludovico motivi che si vedono nel tabernacolo dei Beneficiati e in quello dell'Annunciata. Tre ciborî romani ripetono, con varianti leggere, uno stesso modello, in Santa Francesca Romana, nel chiostro di Sant'Agostino e nel duomo vecchio di Capranica: più fedele al prototipo, secondo notò Lisetta Ciaccio,[1] il primo, più antico e più rozzo, dove le foglie d'alloro stipate nei festoni, invece delle frutta, sono di stampo classico, e hanno il contorno e la vena mediana segnati d'oro, come si vede nel tabernacolo dell'Annunziata; e dove strettamente donatelliano è il fregio di lauro con una rosetta nel mezzo,

[1] Ciaccio (L.), *Copie di un'opera perduta di Donatello in Roma*, in *L'Arte*, VIII, 1905 p. 375.

messo a corona dell'arco, invece della cornice di marmo levigato. Umile e rozzo operaio, incapace di ogni libertà inventiva, l'artefice del ciborio più antico si è attenuto al grande modello, che certo ripeteva, nella nicchia a sguscio, nelle colonne

Fig. 155 — Roma, San Pietro. Donatello: Ciborio.
(Fot. Alinari).

a spira, nel fregio di festoni e teste di cherubi, forme del tabernacolo di San Ludovico a Firenze, con maggior pompa d'ornati. Mentre, nel tabernacolo fiorentino, le colonne s'addentrano dal piano dei pilastri, nel perduto ciborio romano ne emergevano, formando base alle statue dell'Annunciata e di Gabriele, che lo scultore di Sant'Agostino trasformò, forse risalendo a

tipi arnolfiani, in ondeggianti profeti. E un popolo di angeli animava la nicchia, creando, certo, sotto lo scalpello donatelliano, incessanti vibrazioni d'ombra e di luce, pittorici scintillii, riempiendo lo spazio di aerei fremiti; effetti che neppur s'intravvedono nella copia di Santa Francesca Romana, e nelle altre, ben superiori, ma freddamente lisciate. La colomba con le spioventi ali rozzamente ripete nel ciborio di Santa Francesca Romana la sagoma triangolare del timpano — assestamento non inteso dal più tardo scultore del chiostro di Sant'Agostino — ; raggi d'oro saettano il catino, sprigionandosi dal Cristo risorgente, e alla luce di quei raggi doveva smarrirsi, nel prototipo, il popolo di cherubi ascendenti col Dio; due altri angioli, racchiusi nella trabeazione della nicchia, espongono ai fedeli l'ostia sacra nel calice, tolto dallo sportello del ciborio, cui s'accostano, adorando, due alati fanciulli. E anche qui il tabernacolo di Santa Francesca Romana, movendo gli adoratori a passi quasi incespicanti sulle ginocchia piegate, mostra di aver materialmente seguito il prototipo donatelliano, da cui già sono lontane per l'atteggiamento rigido le due figure tese di adolescenti nel chiostro di Sant'Agostino.

A Roma Donatello scolpì anche la lapide sepolcrale del vescovo di Aquileia, Crivelli, disponendo l'immagine del defunto, in bassorilievo, entro la conca di una nicchia del Rinascimento, con arco a pieno centro e catino a conchiglia. Il vescovo, nel ricco grandioso drappeggio, è adagiato sopra un adorno cuscino; e il cuscino, su quella conca, che avrebbe dovuto essere verticale, e non orizzontale pietra terragna, sembra invenzione bizzarra.[1]

Tornato a Firenze, Donatello riversa le sue tumultuose impressioni del mondo antico nel tabernacolo dell'*Annunciazione* in Santacroce (fig. 156); costella di radiati dischi le cornici e il timpano; abbina, sul capitello dei pilastrini, maschere tea-

---

[1] A proposito di un'altra pietra tombale, probabile di Donatello, cfr. Corwegh (R.), *Ein Grabmal von Donatello in S. Maria del Popolo*, in *Zeitsch. f. bild. Kst.*, N. F., XIX, 1908, p. 186.

trali, motivo già usato per la base del tabernacolo di San Ludovico; incastona massicci ovuli nel fregio della trabeazione; sciorina frondi, squama foglie d'alloro sui pilastri; incurva festoni, e chiude con un'alata corona il tabernacolo festoso.

Fig. 156 — Firenze, Santa Croce. Donatello: *L'Annunciazione.* (Fot. Alinari).

Il Brunellesco è abbandonato: dove quegli voleva nitide membrature, Donatello getta capricciose ricchezze a piene mani. Dietro l'ingresso gemmato del chiostro, s'affonda, con breve intervallo, un'adorna porta chiusa, e in questa cella sfavillante, ridotta a un incasso rettangolare poco profondo, s'incurvano verso il centro, con signorile grazia di movenze, l'an-

gelo e la formosa Vergine nelle vesti regali bianche e oro. È un vago ritorno a metodi romanici, dopo la libertà della scultura gotica: nonostante gl'intagli preziosi dello sfondo, il rilievo è trattenuto fra i limiti di due piani verticali accostati, così come i rilievi dell'Antelami negli incassi rettangolari del Duomo di Parma.

Ma Donatello non rinuncia a intonare, mediante archi e ondeggiamenti di drappi. un ritmo di serici fruscii attorno le due opulenti figure, in armonia col sontuoso apparato della scena, col fulgore dell'oro, che ovunque s'insinua, nel grigio della pietra, in vene e in lamine, tra la serenità dell'azzurro. Da Roma, dallo studio dei monumenti cosmateschi, il maestro Fiorentino è tornato con la passione per gli abbagliamenti coloristici, che si assopisce nelle opere tarde, lasciando posto alle pacate e profonde tonalità del bronzo o del serpentino e del porfido. La fantasia donatelliana si rivela nella sua pienezza, ideando l'interruzione dei piani verticali per l'emiciclo scavato nella base, riparo d'ombre alle auree ali, aperte dietro la corona d'alloro protesa: simbolo trionfale animato dal genio. E come il motivo gentilissimo dei trepidi putti adoranti nel tabernacolo dei Beneficiati sarà prediletto e ripetuto a Firenze e in Roma, così in Firenze troverà eco frequente, da Luca della Robbia a Desiderio da Settignano, a Bernardo Rossellino, l'adorabile motivo dei gruppi di bimbi reggifestone, che, ai lati della cimasa, avanzano a brevi malsicuri passi. trattenendosi l'un l'altro con pavida premura, con timido sorriso, con tremiti di uccelli affacciati al vuoto dall'orlo del nido.

Circa quel tempo, Donatello scolpì la base del Marzocco, eseguito molto prima, prodigando ancora ornamentali ricchezze al blocco di marmo che, sulle quattro adorne e massicce balaustre, regge il piedistallo della fiera, specie di fastoso cornicione fregiato da una catena di nastri, ghirlande e stemmi.

Nell'agosto e nell'ottobre del 1433, Donato e Michelozzo attendevano al capitello per il pulpito che, nell'angolo del duomo

di Prato (fig. 157), volge cerchio su cerchio attorno all'asse della massiccia colonna, con turbinoso impeto rotatorio. La danza bacchica dei putti festanti tra i pilastri binati del parapetto, il coronamento enfatico del pulpito, coperto quasi da classico flabello, l'apparizione improvvisa di una fresca figurina di genietto, cinta di corone e monili di verzura, tra l'abaco e il capitello, sono creazioni certe della fantasia donatelliana. Michelozzo in parte eseguì, in parte diresse la costruzione del baldacchino, delle colonne e della base del pulpito, e gettò in bronzo il capitello, formato dal suo grande compagno con fregi di verzura e figure di bimbi. Il genietto inghirlandato, affacciandosi come da un adorno balcone, tra scherzi d'ombra e di luce, guarda e addita tutta la fioritura scultoria; due altri genietti seggono sul collarino; e tra le volute dei nastri, le spire delle foglie, le corolle delle rose, s'annida un popolo di minuscoli Amori, farfalle scherzose, ricordando i fregi delle grottesche, e, ad un tempo, i fregi del tardo gotico fiorentino, nella porta della Mandorla. Le rose, simili a fermagli sbalzati nel metallo, mostran la povertà della flora nell'arte di Donatello; le fettucce sembran liste di cuoio; i viticci volti a spira sono grossi, le foglie uncinate; ma sulla faccia del capitello brulicano i più graziosi genietti, a batter l'ali tra i fiori. E la trasformazione della consueta rosa-fermaglio, sull'abaco, in fresca primaverile figurina dimostra una volta più la fervida fantasia dell'inventore, il sopravvento della tendenza pittorica in tutte le manifestazioni della sua arte. Tranne un riquadro, il rilievo dei putti danzanti è opera di Donatello, ispirato dal ricordo di qualche antica urna e della disposizione in due piani data alle figure negli antichi sarcofagi. Presi dal delirio della danza, i fanciulli, più gagliardi e massicci di quanti si vedono nelle opere anteriori del Maestro, roteano con impressionistica velocità nel vano rettangolare, addentrandosi ed emergendo a vicenda dal piano di base.

Mentre nel pulpito del duomo di Prato i turbinosi gruppi son divisi da pilastrini binati, nella cantoria, già vanto del

duomo di Firenze, le danze si svolgono, con effetto illusionistico, per una teoria ininterrotta di genietti in fuga dietro le colonnine, come in aperto loggiato. E le immagini della danza figurata sono composte con eleganza e complessità fantastica, con vertiginoso impeto: non si riesce quasi a distinguer figura da figura in quel groviglio di fanciulli trasportati dalla gioia e dal vento, modellati più a stiacciato che nel duomo pratense. Senza ritegno, Donatello profonde fulgori metallici di tessere al fondo azzurro e pompa di ornati alle mensole e alle cornici; l'addobbo di trafori, d'intarsi, di tessere azzurre e oro, non sempre forse rispondente, nella ricostruzione della Cantoria, all'originale, spiega una sfarzosa e quasi greve ricchezza.

Quando preparò il disegno delle porte di bronzo, lavorando col Brunellesco, Donatello comprese che l'ornato avrebbe fiorito a scapito delle figure, e intorno ai lievi incassi racchiudenti i gruppi dei Santi Apostoli, degli Evangelisti, dei Dottori, dispose riquadrate cornici, di tenui foglie a squama e di festoni d'alloro fermati da borchie con rosa: decorazione semplice, sobria, spianata, che lascia risalto alle figure, allo scintillio delle luci sulle minute cuspidi della forma. Sembra che la voce piana del Brunellesco trattenga Donatello dal chiasso coloristico, e ne quieti il rigoglio fantastico.[1]

Ma nella cappella della Sagrestia, nelle transenne a traforo, nei pavimenti, tornano l'abbondanza e il rumore donatelliano. La ricchezza policromica della decorazione fu certamente voluta dallo scultore in tutta la sagrestia. I Santi, sopra le porte, entro una bassa, dimezzata arcatella, che rompe il filo sottile delle sagome brunelleschiane, risaltano sul fondamentale tono azzurro, mentre i racemi dell'arcata s'incurvano sopra un fondo rossastro. Il rosso domina nei tondi agli angoli, con prospettive popolate da figurine; sul medaglione azzurro s'intagliano nitidi gli Evangelisti; i toni rossastro e verdiccio — terracotta

[1] E forse non ci riuscì sempre, come potrebbe credersi leggendo i versi indirizzati dal Brunellesco a Donatello. Cfr. CHIAPPELLI (ALESSANDRO), *Un epigramma di Filippo di ser Brunellesco contro Donatello*, in *Giornale storico della Letteratura italiana*, Torino, 1923, a pag. 286.

e bronzo — s'alternano nel fregio della trabeazione. Turchina, nella cappella d'altare — ove più largo fu il contri-

Fig. 157 — Prato, Cattedrale. Donatello e Michelozzo: Pulpito. (Fot. Alinari).

buto di Donatello — è la cupoletta incorniciata da un bianco drappo attorto e legato con nastro d'oro: note d'oro sull'azzurro

si ripercuotono nelle conchiglie dei pennacchi. Nel pavimento, le zone a tasselli alternati di porfido e serpentino intorno a specchi rettangolari di marmo bianco richiamano effetti musivi; l'intensità degli scuri, creata dal traforo alla cinta d'altare, aggiunge una fervida nota coloristica (fig. 158). Lo sfarzo dei rilievi donatelliani, nella cantoria già in Santa Maria del Fiore, torna a spiegarsi in queste superbe transenne incrostate di conchiglie e di frondi attorno al parapetto, e, nel centro, composte da un vaso con rose e due robusti rami di quercia bipartiti e attorti, in grandi volute simmetriche, quasi giganti corna di ariete: il massiccio cuscino marmoreo, al sommo delle balaustre, sarà ricordato da Michelangelo nell'altare della cappella medicea.

In Padova, Donatello dà all'altare del Santo magnificenza d'apparato, architettonica grandiosità, non intese dai moderni ricostruttori, creando prototipi all'arte padovana e al grande, romano, Mantegna. Anzi, appunto la pala mantegnesca di San Zeno sembra indicarci la giusta via per la ricostruzione dell'altare donatelliano, composto probabilmente come una monumentale pala marmorea, un enorme trittico, diviso in tre edifici a pianta rettangolare da colonne e pilastri, coronato da una cupola sul vano centrale, e sorretto da predelle con bassorilievi. Questa delimitazione di spazi, non solo è consona alla predilezione di Donatello per lo *stiacciato*, che si manifesta sempre anche nelle statue e impedisce lo sviluppo della forma verso il tutto tondo, ma conveniva assai bene alla ieratica verticalità della Madonna, seduta, sul trono adorno di sfingi, con egiziana imponenza: forma livellata e turrita, in cui rientra, chiuso nel gorgo del manto come in un guscio, il bimbo leonino dagli occhi cupi, dal minaccioso impeto. A questa regale immota Sibilla, alla sua forma, che cela, dietro una imperiosa rigidezza, l'erompente energia donatelliana, a questa statua-pilastro, ben conveniva la breve edicola chiusa da colonne. E sulla classica architettura, Donatello riversa tutto un mondo di antichi ricordi e di fantasie nuove, coi bassorilievi raffiguranti

Fig. 158 — Firenze, Sagrestia di San Lorenzo. Donatello: Transenna d'altare.
(Fot. Alinari).

Fig. 159 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Pilastro dell'altare distrutto.

Fig. 160 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Pilastro dell'altare distrutto.

nudi gladiatori, Vittorie, putti (figg. 159 e 160) Accanto all'antico si apre il mondo nuovo dell'arte con i bronzi della *Pietà* e delle *Storie* del Santo, ove la folla, travolta da entusiasmo o disperazione, turbina, sprizzando faville da ogni minuta sfaldatura del bronzo.

Le geometriche forme della decorazione donatelliana si ripercuotono dall'altare per tutto il presbiterio, rinnovato in parte, nel Seicento, da Matteo Carnero: le transenne (figg. 161 e 162) son divise da pilastri e adorne di specchi rettangolari con rilievi bronzei, e di ottagoni inscritti in un riquadro di bronzo, di cui appaiono gli angoli adorni di cherubi a rilievo, geometricamente inscritti anch'essi nello spazio triangolare. Entro la conca delle ali, i floridi putti, creazioni dello scalpello donatelliano, in tutta l'ala del presbiterio a destra di chi guarda l'altare, muovono, come piegando alla corrente, le nimbate teste bronzee. Una serie di archi, sorretti da pilastri e riuniti da una trabeazione con fregi di tralci e di cherubi, si disegna similmente sul lato esterno del presbiterio, decorato, negli intervalli tra pilastro e pilastro, di specchi concavi con snelle anfore reggenti lastre quadrate e inscritti ottagoni. Il disegno di tutta la decorazione, chiara e geometrica, è tra i più sobrii di Donatello.

L'artista, appassionato del colore, si studia di ravvivar le tonalità soffocate del biancone e del rosso veronese, con l'innesto dei bronzi, senza distrugger l'effetto generale, basso, lento, effetto che contribuisce alla solennità della decorazione.

L'energia trattenuta delle immagini, un tempo racchiuse entro le aperte edicole dell'altare marmoreo, lo squadro architettonico della forma, si ritrovano nella statua imperiale del Gattamelata (fig. 163), eretta su massiccio piedistallo classico. Paolo Uccello, nel monumento di Giovanni Acuto, Andrea del Castagno in quello di Niccolò da Tolentino, dipinsero in terretta verde la statua equestre sopra il sarcofago, idea funebre che l'Alberti cancellò, dando, alla statua dell'Estense, in Ferrara, la base d'un arco trionfale romano:

Fig. 161 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Transenna laterale del presbiterio (interno).

Fig. 162 — Padova, Chiesa del Santo. Donatello: Transenna laterale del presbiterio (esterno).

Fig. 163 — Padova: Donatello: Monumento al Gattamelata.
(Fot. Alinari).

il grande architetto umanista, valendosi dell'antico, fissò con questa solenne base un tipo di monumento onorario. Donatello, invece di rispecchiare l'idea di gloria e d'immortalità propria dei monumenti all'aria aperta, al sole, nelle pubbliche piazze, rinnovò il concetto funebre di Paolo Uccello, ponendo l'eroe sulla massiccia base di travertino, come sopra un'edicola sepolcrale con le portelle socchiuse. Su tre alti gradi, fra i limiti della massiccia costruzione elittica, come fra due interrotti torrioni, s'affonda la porta d'Averno, ricordo di sepolcri etruschi e romani. Nè distruggono l'impressione cupa di quella mole i due genietti con l'arma dell'eroe — rifatti sul modello originale — nel secondo piano della base, tra una catasta di palle, bombarde e mortaretti.

L'arte di Donatello ebbe a Padova il suo trionfo. Più che dai modelli dello Squarcione, la pittura trasse dal grande Fiorentino monumentalità; e la scultura, a Venezia, in Dalmazia, a Verona, a Mantova, a Ferrara, si volse a ripetere il suo verbo. Gli angioli menestrelli dell'altare del Santo si diffusero ovunque: a Padova, nel monumento Roccabonella, a Verona, presso i troni delle Madonne, a Ferrara nel palazzo di Schifanoia, a Cremona in un bassorilievo del Museo Ala-Ponzoni, e perfino a Sebenico, nel duomo, e a Ragusa, sulla porta del palazzo dei Rettori.

Padova si appara alla maniera donatelliana: anche l'architettura dei palazzi si rinnova secondo l'esempio dato da Donatello col disegno della facciata di una casa al Ponte delle Torreselle (fig. 164), fusione fantastica di gotico fiorito e Rinascimento. I pilastri scanalati han capitelli composti di foglia e bucrani (fig. 165) o di coppie di draghi (fig. 166), risurrezione di motivo romanico; e la superba quadrifora si appara di donatelliane colonne a incavature spirali, e di archi gotici simili a quello che Michelozzo pose a corona del monumento in Sant'Angelo a Nilo di Napoli, ma inflessi con ben maggiore energia; su quegli archi, che sembran spezzarsi, per riprendere slancio all'apice, s'attorce una stipata flora, serrando, tra volute di

foglie annodate, la base di uno snello vaso. E i trofei di frutta portati in alto dai vasi, le pannocchie tra volute fogliacee al

Fig. 164 — Padova, Casa al Ponte delle Torreselle. Donatello: Quadrifora.

vertice degli archi, terminano fiammeggiando l'animata costruzione, che poggia, non senza evidente dissonanza, sopra un sostegno di pilastrini-candelabro, eco immiserita del mondo classico. La quadrifora della casa al ponte delle Torreselle, ricca

di elementi pittoreschi, ebbe una superba imitazione veneta nella via Altinate (fig. 167), già San Bartolomeo.

Tornato vecchio a Firenze, Donatello evocò i ricordi del gotico veneto nel tardo stemma di Casa Martelli, tra le più focose e

Fig. 165 — Padova, Casa al Ponte delle Torreselle: Pilastro.

a un tempo meditate fantasie dello scultore: ogni particolare del drago rampante, col teso corpo d'acciaio — le zampe, gli artigli, le fiammanti volute della coda, gli uncini del rostro, la voluta sottile della lingua — è studiato in rapporto alle cornici dello scudo, che in ogni sua nervatura ripete lo slancio del corpo d'acciaio.

La base della Giuditta nella Loggia dei Lanzi, blocco squadrato tra lisce balaustre e pilastrini, non s'inghirlanda di stemmi,

festoni e nastri, ma fiorisce di un fantastico popolo di genii (figg. 168 e 169): persino le candelabre dei pilastrini son foggiate da figure entro cornici elissoidali. Il piedistallo trasforma il monumento in fontana: nello zoccolo, maschere, piccoli si-

Fig. 166 — Padova, Casa al Ponte delle Torreselle: Pilastro.

leni ebbri, teste di Medusa, lanciavano getti; ogni angolo del rigonfio cuscino, su cui siede Oloferne, s'adorna d'una rosa, che dal calice aperto pioveva un tempo zampilli.

L'ultima grande opera di Donato fu il disegno dei pulpiti di San Lorenzo (fig. 170 e 171), ove s'attenne alla forma longitudinale della chiesa, ideando i lunghi cassoni di bronzo, divisi da pilastri e coperti da una fitta vegetazione di fregi e figu-

Fig. 167 — Padova: Quadrifora di una casa in via Altinate.

Fig. 168 — Firenze, Loggia dei Lanzi. Donatello: Piedistallo della *Giuditta*.

Fig. 169 — Firenze, Loggia dei Lanzi. Donatello: Piedistallo della *Giuditta*.

rati rilievi. L'opera del Maestro domina nel pergamo a sinistra, ove due pilastrini sulle facce più brevi, tre sulle più lunghe, limitano gli specchi a lieve incasso per i bassorilievi; i pilastri d'angolo sopportano, sull'adorno capitello, le anfore binate che limitano agli angoli il fregio, e il capitello del pilastro mediano, sulle

Fig. 170 — Firenze, San Lorenzo: Pergamo a sinistra.

facce più lunghe, regge un secondo espanso capitello con una mirabile coppia di centauri portascudo formanti delle armi un trofeo. La fantasia donatelliana crea, in questo centro dato al fregio di putti folleggianti tra anfore di vino, uno dei suoi più superbi motivi decorativi.

Non seguì il modello Bertoldo, che per dare maggior spazio ai suoi rilievi, più distaccati dal fondo e massicci, mutò i pila-

stri donatelliani in edicole traforate, e cinse di parapetto le sue folle ammonticchiate e caotiche, costrette a fatica nello spazio ancor breve. Lo schema brunelleschiano di specchi inquadrati da cornici e pilastri, scompare; il fregio s'incassa nell'ombra

Fig. 171 — Firenze, San Lorenzo: Pergamo a destra.

del cornicione massiccio, per erompere, agli angoli dell'edificio, nei gruppi magnifici d'uomo e cavallo scatenati in senso opposto. Messi a riscontro i due pergami, appare chiaro come la folla dei motivi decorativi e delle composizioni figurate, anche quando rasenta l'eccesso, non sfugga mai, nell'arte matura di Donatello, dai lavori della sagrestia di San Lorenzo in poi, a una generale disciplina architettonica, a un fondamentale equilibrio dei rilievi

entro le membrature classiche. La scultura a stiacciato, è, già lo notammo, una conseguenza di disciplina ai piani architettonici. E per queste qualità della sua arte, così ricca di contenuto pittorico, così avida di rumore e di fasto, Donatello può essere compreso, se pur non lasciò intieri edifici, nella grande cerchia degli architetti fiorentini.

Con l'esuberanza della propria fantasia di apparatore magnifico, con la mutevole gamma delle luci scintillanti, con la fervida vita delle folle, Donatello rompe la tradizione di schematica semplicità, che, nella sua Firenze, dall'arte romanica mette capo al grande nome di Brunellesco.

* * *

Di Bartolomeo di Gherardo, sarto borgognone, cittadino fiorentino nel 1376, nacque Michelozzo, verosimilmente l'anno 1396.[1] Dal 1420 al '22 fu compagno di Lorenzo Ghiberti nel formar l'edicola e la statua di San Matteo; passò poi *a fare l'arte* con Donatello, insieme al quale divisò l'anno 1425 il tabernacolo per il San Ludovico in Orsanmichele; con l'aiuto di Pagno di Lapo Portigiani, lavorò al monumento Cossa (papa Giovanni XXIII), nel Battistero fiorentino (1425-27); al mausoleo del cardinal Brancacci († 21 marzo 1427), eseguito in Pisa per esser poi collocato a Sant'Angelo a Nilo in Napoli; al sepolcro di Bartolomeo Aragazzi († 1429), che, vivente, aveva allogato a Donatello e a Michelozzo la propria tomba.

---

[1] Vasari, *Michelozzo Michelozzi*, in *Le Vite*, II, 1878, p. 427 (ed. G. Milanesi); Baldinucci (Filippo), *M. M.*, in *Notizie*, II, 1770, p. 28; Siegmann (C. v.), *M. di Bart.*, Munchen, 1888; Schmarsow (A.), *Nuovi studi intorno a Michelozzo*, in *Arch. stor. dell'arte*, VI, 1893, p. 203 e p. 241; Geymueller (H. von), *Die architektonische Entwicklung Michelozzo und sein Zusammenhang mit Donatello*, in *Jahrbuch der preuss. Kunsts.*, XV, 1894, p. 247; Wolf (Fritz), *Michelozzo di Bartolommeo: Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur u. Plastik*, Strassburg, Heitz, 1900; Pozzi (G.), *M. fonditore di campane*, in *Rivista d'arte*, I, 1903, p. 16; Fabriczy (C. v.), *M. di B.*, in *Jahrbuch* sudd., XXV, 1904; Loeser (Ch.), *An unknown terra-cotta Madonna by Michelozzo at Budapest*, in *Rivista d'Arte*, VII, 1910, p. 107; Folnesics (Hans), *Der Anteil Michelozzos an der mailander Renaissance-Architektur*, in *Rep. f. Kstw.*, XL, 1917, pp. 129-137; Lensi (Alfredo), *Una scultura sconosciuta di Michelozzo nell'Annunziata di Firenze*, in *Dedalo*, II, 1921, pp. 358-362.

Nel 1437, Michelozzo, che doveva ricevere ancora la maggior parte del suo avere per il monumento Aragazzi, rimasto incompiuto, si obbligò, con l'esecutore testamentario e gli eredi di quel secretario apostolico, a recarsi in persona a Montepulciano per compiere, nel lasso di un semestre, il sepolcro. A quel tempo, secondo lo Schmarsow, apparterrebbe l'architettura della facciata della chiesa di Sant'Agostino in Montepulciano, ma è probabile che invece essa appartenga al tempo dell'inizio del monumento Aragazzi, cioè al 1427, anno in cui Michelozzo, nella sua « Denunzia dei beni », indica i pezzi già eseguiti della tomba. L'affinità fra il coronamento della porta e quello del sepolcro Brancacci in Sant'Angelo a Nilo di Napoli, ci permette di riportare la facciata indietro nel tempo, all'inizio dell'arca di Bartolomeo Aragazzi.

Sempre con il grande compagno, Michelozzo prese parte alla statua del profeta Geremia per il campanile di Santa Maria del fiore (1423-1427) e al bassorilievo per il fonte battesimale di Siena; e nel 1428, con Donato stesso, assunse impegno di costruire il pulpito all'esterno della cattedrale di Prato, « a far edificare, murare il perbio e pulpito che far si dee in sul canto della pieve di Prato, dove si mostra la pretiosa Cintola della gloriosa Vergine di Prato »; ma solo più tardi vi lavorarono i due artisti; anzi, solo nel 1438, dall'agosto al dicembre, Donatello, che era stato invitato a tornare da Roma (per lettere di Cosimo de' Medici e di altri fiorentini, recapitategli da Pagno di Lapo Portigiani, nell'aprile di quell'anno), disegnò il pulpito, e Michelozzo lo gettò in bronzo. Partito quest'ultimo sin dal 1° ottobre, con Cosimo de' Medici, in esilio, il lavoro del pulpito rimase in sospeso. « Essendo », scrive il Vasari, « l'anno 1433 Cosimo mandato in esilio, Michelozzo, che lo amava infinitamente e gli era fedelissimo, spontaneamente lo accompagnò a Venezia, e seco volle sempre, mentre vi stette, dimorare: laddove, oltre a molti disegni e modelli che vi fece di abitazioni private e pubbliche, ornamenti per gli amici di Cosimo e per molti gentiluomini, fece per ordine ed a spese di Cosimo la

libreria del monastero di San Giorgio Maggiore, luogo de' Monaci Neri di Santa Faustina; che fu finita non solo di muraglia, di banchi, di legnami ed altri ornamenti, ma ripiena di molti libri. E questo fu il trattenimento e lo spasso di Cosimo in quell'esilio; dal quale, essendo l'anno 1434 richiamato alla patria, tornò quasi trionfante, e Michelozzo con esso lui ».

Michelozzo stette per un anno intero col suo signore, dal 3 ottobre 1433; e, nel frattempo, i Pratesi stipularono il contratto per il pulpito con *Donato et aliis*. Non potendosi o non volendosi nominare il fuggitivo, si nascose nell'atto pubblico il nome di Michelozzo in quell'*aliis*, e s'indicò così in gruppo la serie degli adiutori: Pagno di Lapo, Maso e Giovanni di Bartolomeo. Con Donatello, l'amico di questi, Michelozzo, al suo ritorno, riprese il lavoro del pergamo, che nel 1438 fu loro pagato.

Dopo il 1434 Michelozzo attese anche, probabilmente, al rinnovamento della villa di Careggi. Sapendosi che i Medici avevano acquistata la villa da Tommaso Lippi nel 1417, si suppose che sin d'allora se ne iniziasse il rinnovamento, mentre, se vi son resti nel fabbricato che possono risalire al 1417, molte altre parti l'accostano, per esempio i colonnati, ai chiostri di San Marco.

Come già per S. Francesco in Mugello, « avendo il magnifico Cosmo disposto rassettare detto convento, e fare un luogo che avesse qualche garbo alla moderna, pure non di meno a disposizione de' frati, cioè che non fosse suntuoso », così per la villa di Careggi forse Cosimo non volle suntuosità nell'edificio, là dove la natura era prodiga di tanta bellezza. In una lettera di Galeazzo Maria Sforza a suo padre Francesco, Duca di Milano, datata 23 aprile 1459, leggesi a proposito della villa: « Anday a Caregio pallatio bellissimo di esso Cosmo quale visto da ogni canto et delectatomene grandemente non mancho per la polideza di giardini, che invero sono pur tropo ligiadra cosa, quanto per il degno edificio dela casa, alla quale et per camere et per cusine et per sale et per ogni fornimento non mancha piu che si facia ad una dele belle case di questa cita.... ».

Nel 1436 Michelozzo si discostò da Donato per lavorare col Ghiberti nella terza porta del Battistero fiorentino, e nell'anno seguente cominciò i chiostri di San Marco. I Domenicani di Fiesole, avendo ottenuto, per mezzo di Cosimo e Lorenzo de' Medici, da Eugenio IV, il convento di San Marco, allora occupato dai padri Silvestrini, ne presero possesso l'anno 1436, e subito pensarono di fare « il detto convento di San Marco, tutto di nuovo, e amplissimo e magnifico, e con tutte quelle comodità che i detti frati sapessono migliori desiderare. A che dato principio l'anno 1437, la prima rosa si fece quella parte che risponde sopra il refettorio vecchio, dirimpetto alle stalle del duca, le quali fece già murare il duca Lorenzo de' Medici; nel qual luogo furono fatte venti celle, messo il tetto, e al refettorio fatti i fornimenti di legname, e finito nella maniera che si sta ancor oggi. E per allora non si seguitò più oltre per stare a vedere che fine dovesse avere una lite che sopra il detto convento aveva mosso contro i Frati di San Marco un maestro Stefano, generale di detti Salvestrini; la qual finita in favore de' detti Frati di San Marco, si ricominciò a seguitare la muraglia.... E fu fatta la cappella, la tribuna ed il coro con ordine di Michelozzo, e fornito di tutto punto, l'anno 1439. Dopo, fu fatta la libreria, lunga braccia ottanta e larga diciotto, tutta in volta di sopra e di sotto, e con sessantaquattro banchi di legno di cipresso, pieni di bellissimi libri. Appresso si diede fine al dormentorio, riducendolo in forma quadra; ed insomma, al chiostro e a tutte le bellissime stanze di quel convento: il quale si crede che sia il meglio inteso e più bello e più comodo, per tanto, che sia in Italia, mercè della virtù ed industria di Michelozzo che lo diede fornito del tutto l'anno 1452 ».

Nel 1444, Michelozzo, compiuta la biblioteca del chiostro di S. Marco, cominciava il palazzo de' Medici, ora palazzo Riccardi, in via Larga, e intanto assumeva la carica di « Capo maestro della fabbrica di S. Maria de' Servi » che gli affidò la costruzione del coro e della sagrestia. Circa il coro, la cui prima pietra fu posata dall'Arcivescovo Scarampi l'anno 1444, scri-

veva Giovanni da Gaiuole al Marchese Ludovico Gonzaga, il 3 maggio 1471: « fu per Michelozzo disegniato, e in tal maniera che da Filippo [*Brunelleschi*] nostro maestro fu dannato per più ragioni: prima perchè fu edificato adosso alla chiesa tanto che non vi rimane croce conveniente alla nave e corpo d'essa chiesa. E non vi si può porre altare nè choro nè adoperare cappella. Et non è, nè di per se, nè insieme, el perche detta opera è interamente dannata ».

Nel 1445, Cosimo de' Medici gli allogò la costruzione della Cappella, detta del Noviziato, in Santa Croce.

Nel 1446, assunse con Luca della Robbia e Maso di Bartolomeo di eseguire le porte storiate in bronzo della sagrestia di S. Maria del Fiore; e, nello stesso anno, dopo la morte del Brunellesco, fu nominato maestro della fabbrica del Duomo, e tenne la carica sino alla fine del 1450.

Nel 1447, l'Arte di Calimala gli commise il tabernacolo per l'altare del Crocefisso in San Miniato al Monte, concedendo che l'altare potesse ornarsi « da un Cittadino grande », senza tuttavia mettervi « altra arme che quella dell'Arte ». E l'anno seguente, tornando sulle proprie deliberazioni, dichiarava: « Piero di Cosimo dei Medici nell'ornamento di marmo che fa alla cappella del Crocefisso, possa farvi scolpire la sua arme, purchè nel luogo più conveniente vi metta quella dell'Arte, non ostante che altra volta fosse stato deliberato il contrario ».

Nel 1448 probabilmente Michelozzo disegnò parte della chiesa, già iniziata, di S. Girolamo di Volterra. « Il piissimo Cosimo de Medici venuto a Volterra », scriveva Filippo Giachi, « nell'ottobre del 1447, concorse alla costruzione della fabbrica, essendo perciò stata scolpita l'arma di sua famiglia nella facciata della chiesa e dipinta anche nell'arco del presbiterio. leggendosi oltre fatta memoria gloriosa di questo principe e di Pietro suo figlio in una parte laterale del coro » (modernamente restaurato e variato). La probabilità che Michelozzo abbia avuto parte nella condotta della costruzione di S. Girolamo di Volterra si riconosce anche dal vedervisi riprodotte forme archi-

tettoniche di San Francesco al Bosco in Mugello, altra chiesa da Cosimo de' Medici rinnovata e ornata probabilmente verso il 1438.

Nell'anno 1448 fu compiuto da Pagno di Lapo Portigiani, su disegno di Michelozzo, a spese di Piero de' Medici, il Tabernacolo dell'Annunziata in S. Maria dei Servi. « Reggono questa cappella (così la descrive il Vasari) quattro colonne di marmo, alte braccia nove in circa, fatte con canali doppi di lavoro corinto, e con le basi e capitelli variamente intagliati e doppi di membra. Sopra le colonne posano architrave, fregio e cornicione, doppi similmente di membri e d'intagli, e pieni di varie fantasie, e particolarmente d'imprese e d'arme de' Medici e di fogliami. Fra queste ed altre cornici fatte per un altro ordine di lumi, è un epitaffio grande, intagliato in marmo bellissimo. Di sotto, per il cielo di detta cappella, fra le quattro colonne, è uno spartimento di marmo, tutto intagliato e pieno di smalti lavorati a fuoco, di musaico in varie fantasie, di color d'oro e pietre fini. Il piano del pavimento è pieno di porfidi, serpentini, mischi, e d'altre pietre rarissime, con bell'ordine commesse e compartite. La detta cappella si chiude con uno ingraticolato intorno di cordoni di bronzo, con candelieri di sopra fermati in un ornamento di marmo, che fa bellissimo finimento al bronzo ed ai candelieri; e dalla parte dinanzi, l'uscio che chiude la cappella, è similmente di bronzo e molto bene accomodato ».

Circa il 1450, fece « al conte de' Tornaquinci la casa di Giovanni Tornabuoni », oggi, nella facciata, rifatta: è il palazzo Corsi in via Tornabuoni.

Prima del 1451, fu costruita, secondo il Vasari, per Michelozzo, la Villa medicea di Trebbio, e, dopo quell'anno, l'altra di Cafaggiuolo, entrambe in Mugello.

In quell'anno circa, furono condotti i lavori per l'atrio della chiesa dei Servi, per il portale dell'antiportico, per le cappelle della nave sinistra, per il primo chiostro e la porta principale della chiesa dei Servi.

Nel 1454, i lavori del Palazzo Medici dovettero essere molto inoltrati, poi che Maso di Bartolomeo veniva remunerato per i disegni della decorazione a graffito nel cortile del palazzo. Nello stesso anno, Michelozzo, nel Palazzo della Signoria, « rifece di nuovo tutto il cortile dagli archi in su, con ordine di finestre alla moderna, simili a quelle che per Cosimo aveva fatto nel cortile del palazzo de' Medici ». Ma, tornando al compimento di questa principale e gloriosa opera dello scultore, convien ricordare che Benozzo Gozzoli nel 1459 dipingeva nella cappella del palazzo, come si sa dalla lettera scritta dal pittore a Piero de' Medici, che gli aveva criticato certi serafini nascosti e coperti da nuvoli: « quel che io non farò », scriveva, « rimarrà per non sapere ». Nel 1459, dunque, il palazzo compiuto riceveva gli ultimi finimenti.

Circa il 1462, Michelozzo si trovava a Milano, intento a ornare la casa, che, al dire del Filarete, « lo illustrissimo Francesco Sforza ducha quarto di Milano donò per la benevolentia e segnio di gratitudine, et anche per l'amicitia, che era tra lui e la degnia memoria del magnifico Cosimo: e lui, come grato del dono ricevuto l'a restaurata e riallustrata, e quasi come di nuovo fatta ». Secondo il Vasari, le spese di ricostruzione della casa situata in via dei Bossi, sede del Banco Mediceo, furono sostenute da Pigello Portinari, rappresentante di casa Medici. Dell'opera di Michelozzo esiste oggi la Porta del Banco Mediceo nel Museo Archeologico milanese.

« In questo tempo » (1462) scrive il cronista Gaspare Bugatti, « Pigello Portinaro nobile fiorentino favorito molto dal principe Sforza fece fare la capella del capo di San Pietro Martire di eccellente architettura e pittura. Il pittore fu Vincenzo Vecchio in quella età raro. Finita di tutto punto l'anno 68 ». E poichè in questa cronaca del domenicano (1524-1528) non è fatta menzione di Michelozzo, disegnatore della cappella Portinari in Sant'Eustorgio, e non ne è fatta menzione, dal Filarete, a proposito del Banco Mediceo, il Beltrami, che non tien conto della importante attestazione del Vasari, si limita a riconoscere, per

la verità storica, nella cappella dei Portinari « alcune forme architettoniche del rinascimento toscano, senza per questo riconoscervi sicuramente l'opera del Michelozzo. Anzi, il vedere in mezzo alle forme del puro rinascimento toscano, sussistere la forma medioevale delle bifore a sesto acuto, per quanto aggraziate dalla disposizione di colonnine a candelabro, ci induce a credere che il concetto fondamentale della cappella di Portinari, anzichè essere la creazione di getto di un artista, non sia che la risultante di una combinazione fra le nuove forme importate da un artista toscano e le forme tradizionali locali ». A noi sembra che tanto la porta restante del Banco Mediceo, quanto la cappella Portinari, serbino l'impronta di Michelozzo, ma che il suo disegno sia stato tradotto dal lombardo Omodeo.

Il Beltrami, che ha pur così cautamente compulsato quanto fu scritto a Milano, forse trascurò di fare i dovuti riscontri per assicurarsi se il documento più importante, quello dello stile, permetta di riconoscere o no l'opera di Michelozzo. [1]

Insomma, tanto nella porta del Banco Mediceo, quanto nella cappella Portinari, non si combinano le nuove forme importate da un artista toscano e le forme tradizionali locali; vi si nota l'alterazione del disegno toscano, per opera di esecutori lombardi, che, come tutti gli esecutori, non possono mettere mai in disparte abitudini e tendenze, la propria individualità e il proprio ambiente.

A Ragusa, in Dalmazia, l'8 agosto 1462, s'incendiarono le armature delle fortificazioni, innalzate dalla città, con l'aiuto di Pio II, a difesa contro Maometto II; e l'incendio divampò, rovinando edifici cittadini, come i palazzi dei Rettori e del Gran Consiglio. Di quello solo fu salvo in parte l'ordine inferiore, il pian terreno, opera di Onofrio di Giordano di Cava de' Tirreni, detto Onofrio Napoletano, che l'anno 1435 ricostruì l'edificio

---

[1] Basti dire che il Beltrami confonde in uno la cappella Pazzi del Brunellesco e la cappella del noviziato di Santa Croce di Michelozzo.

trecentesco, distrutto pure da un incendio. Giunse Michelozzo, verso la fine d'aprile 1464, e presto fece il disegno del palazzo, che serba chiara la sua impronta nelle arcate della fronte, nella decorazione di tipo brunelleschiano dei sottarchi, e nella campana di fiori, su di un capitello, quale noi abbiamo veduto sulla porta del Banco mediceo, e, a più riprese, nella cappella Portinari a Sant'Eustorgio. Ma in Dalmazia presto s'abbandonò il Fiorentino per ricorrere a mastro Giorgio da Sebenico, che pure si valse del disegno da lui lasciato, e lo applicò, ingrossandolo, afforzandolo. Nel maggio 1464, Michelozzo stipulava, col rappresentante degli isolani di Chio o Scio nell'Arcipelago greco, un contratto che l'obbligava a servire gli uomini di quell'isola « bene fedelmente ad uso di buon maestro », ma nulla si sa del seguito di questo contratto, firmato il quale, Michelozzo si apprestò a partire su di un barcone entro sei o sette giorni, e avanti, facendo vela « uno balenieri el quale e in porto Rausia patroneggiato per Johanni di Dionisio d'Ancona ». Si era obbligato a restare a Chio almeno sei mesi: e gl'isolani s'impegnavano a loro volta di rimunerarlo « a rason de ducati trecento d'oro veneziani ciaschuno anno ». Se anche qualche edificio crebbe a Chio, da Michelozzo disegnato, il terremoto, forse anche quello spaventoso del 1881, l'avrà distrutto.

Nel 1470, i priori di libertà e i gonfalonieri di giustizia del popolo fiorentino, « considerando.... quanto tempo è che s'ordinò che la sala del consiglio e quella di sopra nel palagio de Magnifici signori si dovesse acconciare et ornare in quel modo che paressi conveniente allo honore di questa città et di tutto quello popolo: et che molte volte vi s'è disegnato varij assegnamenti,..... et poi per e bisogni occorrenti al nostro Comune si sono mutati e volti a luoghi e a cose piu necessarie come è riparazione delle nostre forteze et altre simili cose, et parendo conveniente qualche volta dare principio di tale assegnamento che tale opera si possa poi con brevità di tempo fare... », deliberarono che i « danari di questo nuovo assegnamento si spendino poi pe detti operai in ornamento di dette

sale et altri luoghi necessarij per ornamento di detto palagio ». Probabilmente Giovanni da Gaiuole lavorò su disegno di Michelozzo il soffitto di una sala in Palazzo Vecchio, forse quello della Sala dei Ducento. Il disegno che lo scultore ne diede fu l'ultima sua fatica; il laborioso maestro, il continuatore del Brunellesco, il collaboratore del Ghiberti, di Donatello, di Luca della Robbia, il costruttore del solenne « Palazzo de' Medici sulla via Larga », cessò di vivere il 7 ottobre 1472.

In quel palazzo, il fedele di Cosimo de' Medici fece un supremo sforzo per affermarne, al cospetto del popolo fiorentino, la grandezza, la magnificenza, la maestà. Il cittadino di Firenze è dal suo amico architetto coronato monarca di Toscana: le sue modeste invenzioni architettoniche si fanno giganti per onore e gloria del magnifico signore, che lo fece strumento alle proprie azioni di pietà, di bontà, di liberalità sovrana, affidandogli la costruzione di chiese e conventi. La cappella del palazzo Riccardi, ove la famiglia medicea si prostrava davanti al neonato Gesù, prende regalità di sfarzo, come se i Medici fossero al seguito dei Re Magi, e ne avessero raccolto i doni in quel fantastico sacello. Benozzo Gozzoli, per mettersi all'unisono con tutta quella opulenza d'arte, accrebbe la gamma delle sue pitture lumeggiate d'oro. Dove Cosimo de' Medici e i suoi passavano, Michelozzo architettava trionfi, stendeva i più suntuosi baldacchini, profondeva ricchezze, sonava oricalchi per la gloria del patrono delle arti, del Magnifico, dell'Augusto Signore di Fiorenza.

* * *

Come il suo grande maestro Donatello, Michelozzo fa le prime prove nel campo dell'architettura, lavorando ai tabernacoli di Orsanmichele, e precisamente, in compagnia del Ghiberti, al San Matteo (fig. 172). E mentre le altre nicchie ghibertiane sono minute composizioni di pilastrini, colonnette tortili, acute torricciole, tarsie marmoree, dove l'ornato geometrico non ha valore, per il dominio della trina gotica e l'esilità

delle sagome, la nicchia di San Matteo si approssima alle forme del Rinascimento, se pur l'arco rimanga acuto, e ad esso mal si

Fig. 172 — Firenze, Sanmichele. Michelozzo e Ghiberti: Tabernacolo. (Fot. Alinari).

adatti la conchiglia raggiata del catino, e se pure il timpano, adorno di un classico tondo, si vesta ancora di fogliami alla maniera gotica. L'intarsio marmoreo è steso in semplici zone

geometriche; la nicchia, meno profonda che le altre ghibertiane, limita i vuoti attorno al Santo; le sue statuine, che si elevano ai lati del timpano, invece delle consuete torricciuole, contribuiscono ad annullare lo slancio gotico impresso alla maggior

Fig. 173 — Firenze, Battistero.
Donatello e Michelozzo: Monumento di Giovanni XXIII.
(Fot. Alinari).

parte dei coronamenti di nicchia sulle facce di Orsanmichele. Troppo ancora è palese il compromesso fra elementi classici e sopravvissute forme gotiche, ma la tendenza dell'architetto verso il nuovo mondo aperto in Firenze da Brunellesco e Donatello emerge con una risolutezza ben maggiore che dai tentativi incerti delle altre nicchie ghibertiane.

Per la prima volta Michelozzo ci appare associato con Donatello e Pagno di Lapo Portigiani quando lavora alla tomba di Giovanni XXIII (fig. 173): monumento del tipo tradizionale pisano, ma rinnovato secondo forme della Rinascita.

Fig. 174 — Napoli, Sant'Angelo a Nilo.
Donatello e Michelozzo: Monumento al cardinal Brancaccio.
(Fot. Alinari).

Chiusa fra due grandi colonne del Battistero, l'edicola funebre non ha potuto costruirsi in edificio a sè, come avverrà poi in Sant'Angelo a Nilo di Napoli (fig. 174): sebbene l'architetto ingegnosamente si studi di unirla, per mezzo di un anello e due uncini reggicortina, alla trabeazione e alle romane colonne del Battistero, essa ne rimane disgiunta, schiacciata fra le cilin-

driche moli che la fiancheggiano. La camera funebre si riduce a un frammento di parete divisa da brunelleschiani specchi, adorna di una lunetta a conchiglia, con gruppo di Madonna e Bimbo, e sormontata da una cornice di listelli e gole. A questo piatto sfondo, che s'afforza, in basso, di uno sporgente zoccolo parato del fregio donatelliano di festoni e nastri avvinti a rozze teste di cherubi, e di una pilastrata con le statue delle Virtù teologali entro nicchie, s'aggancia, per mensole ancor goticizzanti, il sarcofago, base al letto funebre del Pontefice. Il letto, con le sue basi leonine, la statua dal volto severo, modellato con la gran forza di Donatello, l'aperta greve cortina dalle frange fiammanti, traggon splendore da effetti policromi, dalla ricchezza dei velluti e degli ori. Al monotono linearismo delle sagome architettoniche succede, d'un tratto, ampiezza grandiosa di forme, fulgore di metalli e pittorica vicenda d'ombre e di luci.

Non più costretti da angustia di spazio a limitar lo sviluppo del monumento, a lasciar imperfetta la struttura dell'edificio, Donatello e Michelozzo costruirono il sepolcro del cardinal Brancacci in Sant'Angelo a Nilo di Napoli, in forma di edicola funebre, seguendo gli esemplari di Tino di Camaino in Santa Chiara, e cioè poggiando alle spalle di tre cariatidi il sarcofago, su cui giace il defunto, contemplato da due angeli reggicortina. Le forme gotiche, vinte dal Rinascimento, si rifugiano nelle foglie rampanti e nel fiorone del timpano a curve spezzate; il musaico si limita a un sottil fregio di crocette; poche note d'oro e di bronzo ravvivano il candore dei marmi, con una sobrietà rara all'opera donatelliana; colonne e pilastri reggono l'edicola classica; tondi con inscritte rose, conchiglie, ghirlande legate da nastri, trofei gentilizi, intorno al trionfale rilievo dell'Assunta, compongono l'ornato nobilissimo e parco della camera ardente; le statue si dispongono con architettonico ordine. Sorreggono il sarcofago tre grandi severe figure muliebri, in ampie vesti romane; e la cortina non cala ombre sul letto funebre, così agganciata in alto, a variar d'ampli festoni l'arco sovrastante; nè vi si nascondono gli angioli, con la fanciullesca grazia

del motivo insegnato da Arnolfo ai Trecentisti italiani, ma, eretti con snellezza di candelabri sulla parete di fondo, agili e forti, ne allontanano i lembi; ai lati della frastagliata cimasa (come già nel tabernacolo di S. Matteo del Ghiberti si vedevano due figurette allegoriche), due angioli paffuti, con ali tese e chiome strette da classiche bende, soffiano di slancio entro le tube, quasi a chiamare dalle lor tombe i morti nel giorno della Resurrezione. Larga è la parte avuta da Donatello nella scultura: a Michelozzo certamente appartengono il Padre Eterno nel medaglione del timpano, la Vergine con i Santi patroni del defunto, nella lunetta, le due cariatidi laterali, ed è probabile che egli abbia contribuito al disegno architettonico del monumento, più composto, organico e semplice, delle contemporanee opere di Donatello.

Il gruppo napoletano della Madonna tra due Santi si ripete, ad alto rilievo, entro la lunetta della porta di Sant'Agostino (fig. 175) in Montepulciano, e si ripete l'arco festonato, con rampanti fogliami sugli orli e un ampio disco nel centro. La facciata di questa chiesa, ove era l'oggi smembrato monumento Aragazzi, è notevole esempio dell'arte primitiva di Michelozzo, che associa, nella sua ricerca del pittoresco, le forme del Rinascimento alle forme del tardo gotico fiorentino. I principii classici del Brunellesco si spiegano nel piano inferiore della facciata, diviso da pilastri scanalati con un capitello piatto, simile di foggia, pur nella maggiore semplicità della decorazione, al capitello del duomo pratense, e, tra pilastro e pilastro, da specchi lisci a scavo leggiero, a cornice sottile; i pilastri poggiano su di un alto zoccolo e sorreggono la trabeazione incorniciata da brunelleschiani listelli; la porta, con l'arco a pieno centro, è ampliata dal piano obliquo degli stipiti. Ma ecco, sopra il classico arco, innalzarsi un timpano frastagliato, simile al coronamento della tomba Brancacci, con fiammanti cornici e ornati fogliacei sul fondo, e torricciole esili, ricordo del tardo gotico, e sui fianchi aprirsi quattro nicchie ogivali per statue, come nel piano superiore del campanile di Firenze e sulle facce

di Orsanmichele. Due sottili ghirlande con stemmi, sospese tra nicchia e nicchia, sono timido accenno a forme del Rina-

Fig. 175 — Montepulciano. Sant'Agostino. Michelozzo: Facciata. (Fot. Alinari).

scimento in questo secondo ordine della facciata, compiuta, nel suo ultimo ordine, da altro architetto.

Mentre il Brunellesco, pur infondendo snellezza alle membrature degli edifici, esclude ogni cornice che non sia riquadrata secondo classiche regole di geometria, Michelozzo, trovando forse, nella sua qualità di scultore donatelliano, povera d'effetti per una facciata la trama lineare del grande Maestro, spiega, sulla fronte della chiesa di Sant'Agostino di Montepulciano, due pagine distinte della storia architettonica di Firenze.

Con fedeltà ben maggiore l'artista si attenne agli schemi brunelleschiani, quando innalzò l'elegante loggetta della villa medicea di Careggi (fig. 176), adattando alla nuova costruzione la preesistente architettura del palazzo. Il sistema d'archetti su mensole a snella voluta, reggenti l'ultimo piano dell'edificio, aggettato, a sporta, sui piani inferiori, ricordo di medievali castelli, e la serie delle grandi rettangolari finestre, creando frequenza di vani e d'ombre sulla uniforme superfice della facciata, s'intonano a gli intercolunni del terrazzo, ideato sul modello brunelleschiano del soffitto della cappella Pazzi. Tra le più fini architetture di Michelozzo è certamente l'aggraziata loggia, sorretta da tornite colonne ioniche, termine arioso del palazzo. Il collaboratore di Donatello, con quest'edificio di elette proporzioni, di svelta e veramente fiorentina ossatura, si pone tra i più eletti e fedeli interpreti delle forme di Filippo Brunellesco, e tra i creatori del tipo moderno di villa italiana.

E quando, più tardi, Michelozzo attese ai lavori del castello di Cafaggiolo (fig. 177), nella distribuzione dei corpi dell'edificio, che si succedono in larghezza con agili distacchi, ricordò la villa di Careggi, e ne ripetè, poggiandoli non più su mensolette a riccio, ma su lunghi triangolari modiglioni, che aggiungono slancio alla costruzione, gli archi della *sporta*, cara a Firenze trecentesca.

Nel 1437, i Domenicani di San Marco affidano la ricostruzione del loro convento all'architetto mediceo, indicato ai suoi protetti da Cosimo. Ed egli introduce nella costruzione dei chiostri un'ampiezza, una gravità di forme fin qui ignota alle sue architetture: le porte, brunelleschiane, hanno cornici di stipiti

Fig. 176 — Careggi (dintorni di Firenze): Villa Medicea.
(Fot. Alinari).

Fig. 177 — Cafaggiolo. Michelozzo: Il castello.
(Fot. Alinari).

troppo larghe in rapporto a quelle del coronamento; e le ampie volte del portico, lo sviluppo degl'intercolunni, la riduzione in altezza delle colonne per mezzo del grande piedistallo cubico, infondono al chiostro una gravità di proporzioni contraria ai principii del Brunellesco, e forse ispirata dai modelli albertiani.

* * *

Al vasto grado marmoreo, che nel primo chiostro (fig. 178) lega le basi delle colonne, succede, nel secondo (fig. 179), come nel chiostro brunelleschiano di Santa Croce, un parapetto, che disegna, aprendosi nel mezzo di ogni lato, una guizzante sagoma gotica, in disaccordo col semplice squadro della balaustra massiccia. Un secondo ordine di arcate, alleggerite da sottili cornici, ampie e serene, poggia sulla trabeazione del primo piano. In tutto il convento di San Marco, si ritrova, come nel secondo chiostro degli Ognissanti e in quello del Carmine, l'impronta di Michelozzo: persino la centinata cornice (fig. 180) del quadro di Alessio Baldovinetti nella sala capitolare, figurante il Crocefisso, avvivata da bicromia azzurra e oro e sormontata da una brunelleschiana palmetta, è certamente opera dello scultore-architetto fiorentino, nata nell'ambiente della sala michelozziana.

La cappella d'altare della sagrestia di S. Lorenzo fu, come altre volte per Michelozzo, prototipo alla cappella della sagrestia (fig. 181) di San Marco, ma tutte le cornici, senza più la ricchezza pittorica dei fregi donatelliani, o l'affilata eleganza delle sagome di Filippo Brunellesco, appaiono grevi e disadorne: si appesantiscono come le arcate dei chiostri.

Solo nella biblioteca (fig. 182), le tre lunghe corsie, le estese prospettive di colonne e d'archi, l'altezza della volta a botte, rigonfia e tesa sulla corsia centrale, richiamano la tradizione brunelleschiana di elegante agilità: il giro ampio degli archi, la diretta caduta di essi sull'abaco del capitello, senza il brunelleschiano pulvino, non troncano quest'impressione di

Fig. 178 — Firenze, San Marco. Michelozzo: Il primo chiostro.

Fig. 179 — Firenze, San Marco. Michelozzo: Il secondo chiostro.
(Fot. Alinari).

snellezza. L'oblunga sala rettangolare è divisa, come un tempio, in tre navi: la mediana composta da un viale di colonne con capitelli ionici, e sormontata dalla sonora volta a botte, mentre una serie di padiglioncini a vela s'innalza sulle navi laterali,

Fig. 180 — Firenze, San Marco. Michelozzo: Cornice.

aperte da oculi e da finestre con profondo strombo. Sebbene non manchino particolari infelici, ad esempio l'appoggio su peducci degli archi all'entrata e all'uscita della sala, e il conseguente effetto di sospensione e debolezza, la Biblioteca Marciana a Firenze è certo fra le creazioni più eleganti di Michelozzo, nel convento le cui pareti il Beato fiorì di angeliche forme, di chiare tinte dominate dalla pura nota del bianco.

Dopo aver dato opera a edificare le mura che videro la gloria dell'Angelico, di Fra' Bartolomeo, del Savonarola, Michelozzo attese alla sua maggior creazione d'architetto: palazzo Riccardi (fig. 183). E nell'inizio si attenne allo schema brunelle-

Fig. 181 — Firenze, San Marco.
Michelozzo: Cappella della sagrestia — (Fot. Brogi).

schiano di palazzo Pitti, aprendo, nel poderoso basamento, tra un bugnato più irregolare e massiccio che nel prototipo, grandi porte e arcate cieche, e, tra arco e arco, piccole finestre a rettangolo. La raggiera di pietre lunghe e regolari intorno alle cornici brunelleschiane della centina si disegna, come in palazzo Pitti, alquanto lunata, e s'interrompe all'inizio dell'arco; le anguste finestre rettangolari, disposte in triplice gruppo per ognuno

Fig. 182 — Firenze, San Marco. Michelozzo: Biblioteca.
(Fot. Brogi).

degli intervalli, si allineano, cone nel prototipo, lungo l'orizzontale che parte dal nascimento degli archi; nelle porte, lo strombo

Fig. 183 — Firenze. Michelozzo: Palazzo Riccardi.
(Fot. Alinari).

obliquo della base richiama il gotico, e s'accorda con la sagoma lievemente lunata delle raggiere. Il Brunellesco fu dunque pro-

Fig. 184 — Firenze, Palazzo Riccardi: Il cortile.
(Fot. Alinari).

totipo al basamento monumentale, che, per il massiccio bugnato e le proporzioni altissime, rivela, come il grandioso cornicione, nel proprio architetto, uno scultore.

I due piani superiori del palazzo palesano invece una nuova fonte d'ispirazione: Leon Battista Alberti. Il bugnato, nel secondo ordine, è condotto a solchi, come si vede in palazzo Rucellai; nel terzo ordine, in progressione di livellamento, i quadrelli e la raggiera intorno alle finestre sono semplicemente disegnati. Il tipo delle bifore, dimezzate da una colonnina e centinate, richiama, come più tardi sulla facciata di palazzo Pazzi-Quaratesi, palazzo Rucellai, sebbene la mancanza della trabeazione, appoggio agli archi, imprima alle modanature snellezza, invece del riposo, della solidità albertiana. E mancano i pilastrini divisorii tra finestra e finestra, elementi essenziali del ritmo largo e tranquillo che scaturisce da ogni particolare di palazzo Rucellai, dagli stessi scudi, non appesi, come in palazzo Riccardi, all'angolo, tra un nervoso sventolio di nastri, ma ripetuti a intervalli sulla facciata, e introdotti anch'essi quali elementi di metro. In palazzo Riccardi, le raggiere di conci sventagliate attorno alle bifore, sempre tronche all'inizio degli archi, rimangon sospese secondo il modello Pitti, mentre nelle finestre Rucellai il bugnato regolare continua fino al basso, e si lega ai pilastri della facciata in organismo inscindibile. Di grande importanza è il cornicione monumentale, costruito da Michelozzo con la massiccia plasticità del basamento, nelle cornici di grossi ovuli e di nicchiette a scavo, nelle robuste mensole adorne di foglie d'acqua. Un così potente sviluppo, tanto spessore di massa dati alla base e al coronamento del grande palazzo fiorentino, sono magnifico strascico della feudalità nella Firenze del pieno Quattrocento.

Il cortile, quadrato (fig. 184), ha quattro colonne e tre arcate per ogni lato del portico, e tre tondi per ogni lato della trabeazione, uniti da festoni a graffito; a graffito sono anche i pampini e i grappoli d'uva nei pennacchi degli archi. Sulla trabeazione riposano tre finestre bifore, dello stesso tipo adot-

tato per la facciata; sopra le finestre, si aprono oculi; in alto, una loggia. Anche qui si ripetono i caratteri albertiani della facciata, specialmente nell'ampiezza del fregio e della decorazione, a graffito, di ghirlande, di nastri, di medaglioni, ma anche

Fig. 185 — Firenze, Santa Croce.
Michelozzo: Trifora dell'androne.

qui lo spirito dell'architettura è essenzialmente brunelleschiano. I capitelli, sovraccarichi di ornati dal compagno di Donatello, e ricchi di effetti chiaroscurali, quale elasticità racchiudono nelle svelte cornici dell'abaco, nelle rotanti rose, nelle volute di acanto, chiuse con scatto improvviso di molla!

Il fregio completa il ritmo degli archi e delle rette nel cortile michelozziano: ampie si distendono le ghirlande a graffito tra

gli aurei medaglioni inseriti nell'asse delle finestre e degli archi: il medaglione centrale porta lo stemma mediceo delle palle; i laterali, istoriati da rilievi donatelliani di soggetto mitologico, tratti spesso da gemme antiche, sono vere medaglie, per la di-

Fig. 186 — Firenze, Santa Croce.
Michelozzo: Porta d'accesso alla sagrestia — (Fot. Brogi).

sposizione ritmata degli elementi entro il tondo. E il fregio, ricco e misurato a un tempo, i capitelli, con forti ombre racchiuse tra profondi e molteplici scavi, portano, anche nel cortile del palazzo, i contrasti di rilievo e di colore, l'opulenza di forme, che distinguono la grandiosa fronte dalle facciate di edifici quattrocenteschi fiorentini, e rivelano, nel suo forte architetto, il compagno di Donatello.

Quando, più tardi, Michelozzo rinnoverà il cortile gotico di Palazzo Vecchio, entro l'angusto vano torreggiante e severo,

Fig. 187 — Firenze, San Miniato. Michelozzo: Cappella del Crocefisso. (Fot. Brogi).

sopra le gigantesche colonne rivestite poi di stucchi dal Vasari, sopra le grevi arcate, rievocherà le eleganti finestre bifore e i tondi di palazzo Riccardi.

Salito in fama d'architetto, l'amico di Donatello prese parte al rinnovamento quattrocentesco di Santa Croce. Le porte

Fig. 188 — Firenze, San Miniato, Cappella del Crocefisso: Aquila araldica.

nell'androne che mette alla cappella medicea, con sagome brunelleschiane appesantite, gli appartengono, come le trifore (fig. 185), genialmente intonate allo stile gotico della chiesa, per mezzo di tondi lobati e di stelle a traforo.

Speciale importanza ha la porta d'accesso alla sagrestia (fig. 186), con grosse cornici, donatelliano fregio di ghirlande so-

Fig. 189 — Firenze, San Miniato, Cappella del Crocefisso: Capitello.

spese per nastri a teste infantili, statuine di putti reggistemma, commento, per la posa calcolata e simmetrica, alle geometriche cornici del timpano, che dà alla porta, col suo forte aggetto,

enfasi cinquecentesca, in contrasto con le fuseruole, le funicelle, i dentelli, il corredo ornamentale del Brunellesco, sperduto e piccino fra tanta massività scultoria. Prototipo della cappella medicea è sempre il vano d'altare della sagrestia di

Fig. 190 — Firenze, San Miniato: Cappella del Crocefisso. Capitello.

San Lorenzo e della contemporanea cappella Pazzi: pianta quadrata, semplice, con rettangolari porte laterali sormontate da nicchie, ma fra la trabeazione larga e il sottile frammento di pilastro agli angoli si nota un contrasto spiacevole, e, generalmente, nuoce, all'ampiezza greve delle cornici michelozziane, lo schema del Brunellesco, creato per sagome sottili e slanciate.

Dopo aver lavorato per i Medici in Santa Croce, dando prova della sua artistica sensibilità con l'adattamento delle trifore al tempio gotico, Michelozzo, soggiogato dalla grande arte albertiana, eleva in San Miniato, per il Crocefisso (fig. 187), un'edi-

Fig. 191 — Firenze. San Miniato, Cappella del Crocefisso. Capitello.

cola sorretta da colonne e pilastri, inghirlandata da un tralcio di quercia; e pone al sommo dell'arco, in vedetta sopra un cuscino stretto da nastri, un'aquila ad ali spiegate (fig. 188). La nobiltà classica dell'arco trionfale, motivo consueto alle porte albertiane, la decorazione senza più tracce di slancio gotico attestano come l'architetto abbia. in questo momento, sentito e

compreso lo spirito dell'arte di Leon Battista Alberti. Nei capitelli dei pilastri (da fig. 189 a fig. 192), le spianate nervature dell'acanto, lo scavo tenue e raffinato dei lobi, dimostrano come le gemmee modanature del tempietto Rucellai

Fig 192 — Firenze, San Miniato: Cappella del Crocefisso. Capitello.

abbiano conquistato il discepolo di Filippo Brunellesco e il continuatore di Donatello. Così richiaman l'Alberti l'antico fregio di palme legate da nastri, in una divisione del sottarco, l'intarsio della trabeazione, con penne e anelli medicei alcuni motivi nei commessi marmorei del pavimento — intrecci di cuori, vasi, gigli, campanule, — dove tuttavia l'ori-

gine dal tempietto Rucellai quasi è irriconoscibile, per la complicazione del disegno e il frastaglio dei contorni, destinato a intonar il tappeto steso attorno al tabernacolo con le trine marmoree del pavimento romanico. E sempre, pur nel richiamo evi-

Fig. 193 — Firenze, S. Miniato: Cappella del Crocefisso. Stemma di Piero de' Medici — (Fot. Alinari).

dente dei gemmei motivi albertiani, Michelozzo non rinuncia alla propria personalità: il capriccio, la libertà inventiva del donatelliano appare, ad esempio, nella foggia diversa, e non sempre intonata, dei quattro capitelli: il cespo che fiorisce sopra un pilastro non s'accorda, per i suoi curvi ansati profili, coll'aderente veste di foglie d'acanto, che inguanta il capitello dell'altro. Rare costruzioni di Michelozzo sono così studiate nei parti-

colari: i capitelli compositi delle preziose colonnine reggenti l'altare evocano, nei rotuli di foglie avvinti da nastri e funicelle, i chiostri di S. Marco, ma ogni contorno è finemente delineato da un'aureo segno; e il falco dello stemma di Piero de' Medici (fig. 193) fa pompa di araldica fierezza entro lo scudo, come l'aquila sull'orlo della superba tettoia (fig. 194) composta di scuri bianche e verde prato. Robuste funi stringono il guanciale serico sino a curvarlo, e con la stessa energia s'impostano alla base marmorea, costretti fra le cornici della trabeazione, gli steli delle tre penne medicee, divaricati a delinear fantastici contorni di aquile araldiche, fra i nastri che s'annodano e snodano con elastica rapidità. E in quest'agilità di forme, in questa energia che imprime nervoso ritmo ai fregi, Michelozzo, aiutato, a compier la decorazione azzurra bianca e oro del sottarco, da Luca della Robbia, si rivela erede del Brunellesco, compagno al donatelliano Bertoldo.

Una maggior esuberanza d'ornati. Michelozzo prodigò nel disegno per il tabernacolo della chiesa dell'Annunziata, tradotto da Pagno di Lapo Portigiani (fig. 195). L'edicola trionfale, tempio entro il tempio, unisce le forme del Brunellesco alla ricchezza ornamentale donatelliana. L'addobbo greve e sfarzoso ripete la prediletta bicromia fiorentina dell'oro sull azzurro, nei sovrabbondanti fregi delle cornici, composti di foglie, dentelli, ovuli, conchiglie, nicchiette, e dà al tabernacolo aspetto di ricco baldacchino con multiple frange e orli dorati. Nel fregio (fig. 196), i massicci festoni di frutta e fiori sono appesi, per nastri, non più alle consuete teste di cherubi, ma a grossi clipei con teste raggiate di Mitra, e persino la base delle colonne (fig. 197) è straricca di ornati, funi intrecciate, corridietro, oblunghi ovoli. Nel soffitto, i cassettoni chiudono quattro dischi con palle medicee (fig. 198).

Lo sfarzo dell'architetto è più opprimente e chiassoso che in palazzo Riccardi, per la traduzione alquanto enfatica del disegno e la inferiorità del lavoro: basti vedere come siano inseriti a fatica i fiori nei fregi, e grosse le conchiglie, e miseri gli

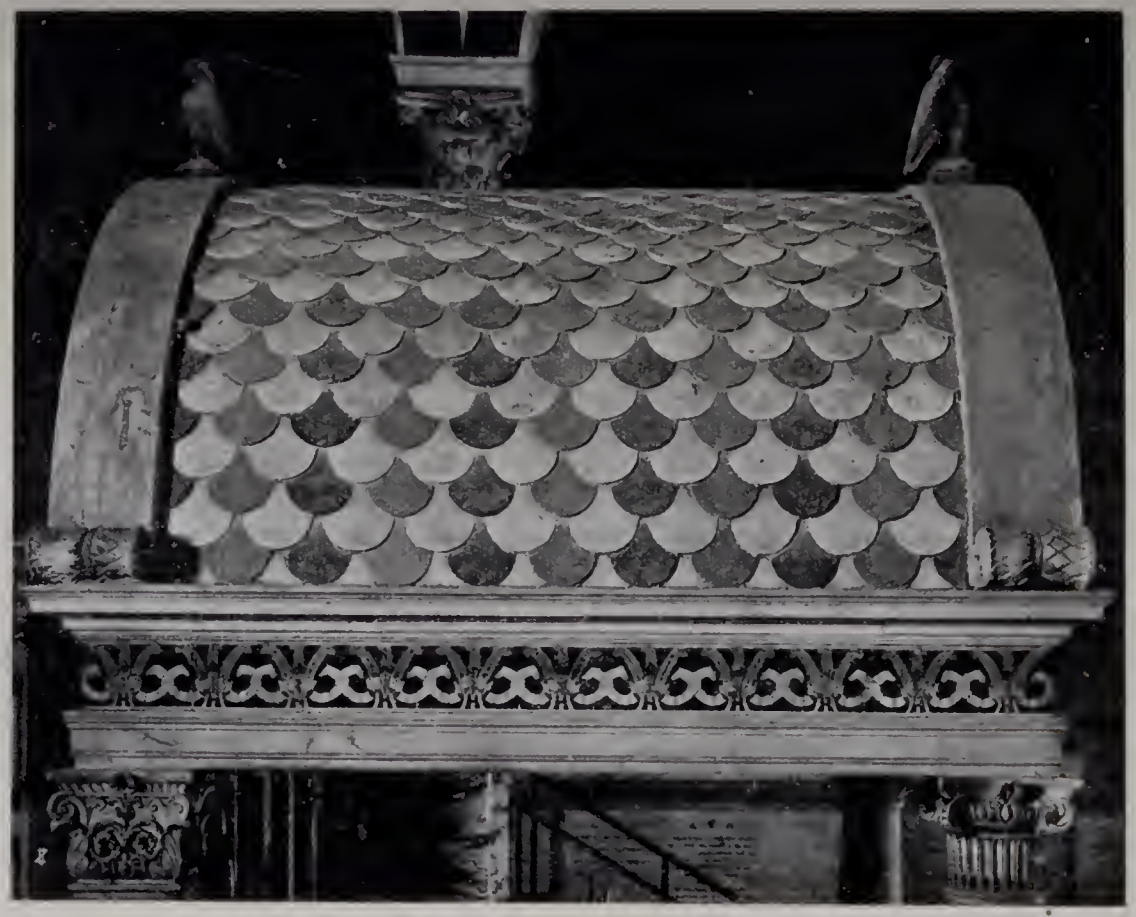

Fig. 194 — Firenze, S. Miniato. Michelozzo e Luca della Robbia: Cappella del Crocifisso. Decorazione del tetto.

ovuli oblunghi entro il largo margine. Il fastoso tabernacolo, quando non era ancor guasto da barocche sovrapposizioni,

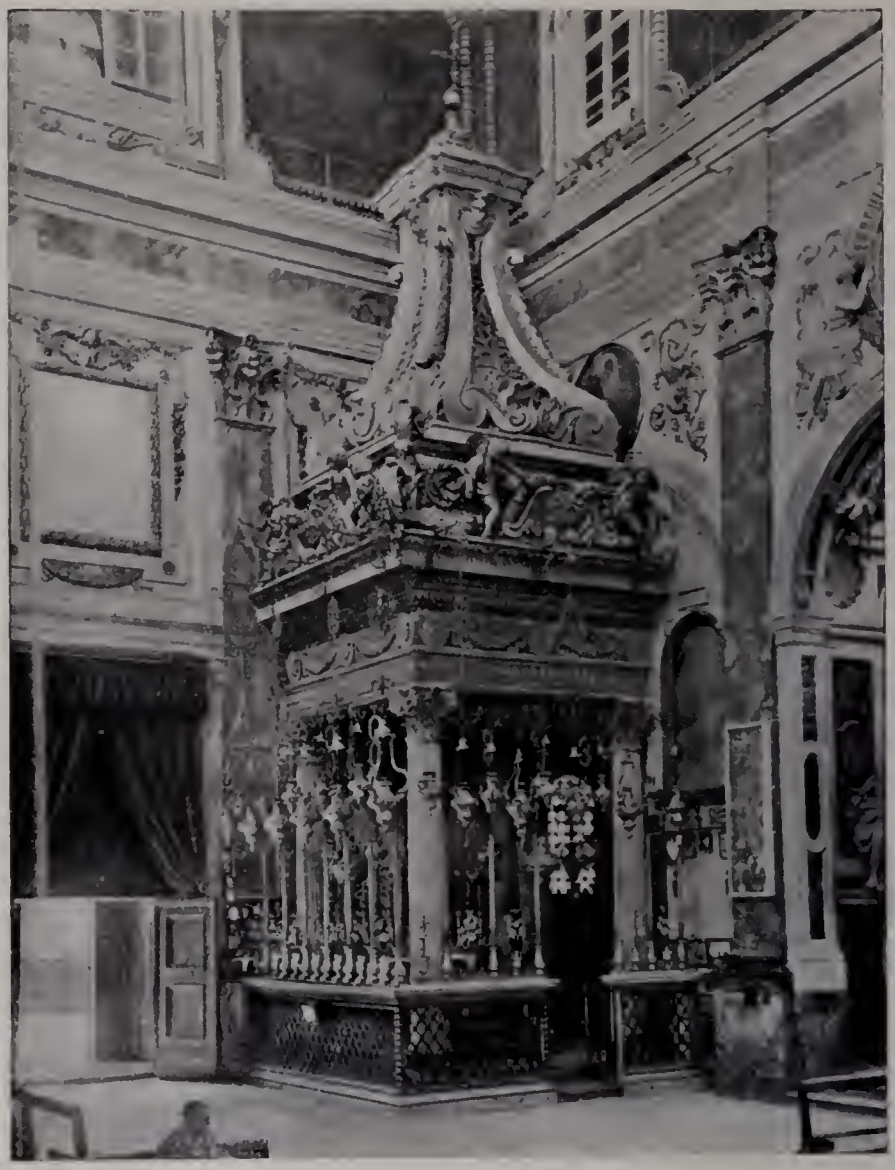

Fig. 105 — Firenze, Chiesa dell'Annunziata.
Michelozzo e Pagno di Lapo Portigiani: Tabernacolo.
(Fot. Alinari).

doveva assumere, nel tempio cristiano, al fulgore sprigionato dagli ori sotto la luce delle antiche lampade, aspetto d'edicola

parata a festa per accogliere qualche marmorea Venere. Nè solo il tabernacolo rispecchia, nella chiesa dell'Annunziata, l'arte di Michelozzo, ma anche i vasi donatelliani, che sorreggono la mensa degli altari, sotto le due grandi tribune (fig. 199).

Fig. 196 — Firenze, Chiesa dell'Annunziata: Tabernacolo. (Fot. Alinari).

Un disegno similissimo a questo eseguito da Pagno di Lapo Portigiani fu dato da Michelozzo per i tabernacoli laterali all'abside nella chiesa dell'Impruneta sui colli di Firenze (fig. 200), ma i fregi di Luca della Robbia ne diminuirono la greve opulenza, mediante la nota vivace del bianco nel fregio, e la disposizione libera frastagliata e armoniosa dei putti adoranti l'Ostia,

nel tabernacolo a sinistra dell'altare, del lungo tralcio di frutta e fiori, nel tabernacolo a destra, tra le anconette con gruppi soavissimi di Madonna e Bimbo. La frequenza dei vuoti, il frastaglio dei contorni sul bianco fondo scintillante attenuano

Fig. 197 — Firenze, Chiesa dell'Annunziata:
Una base di colonna, nel tabernacolo.

il peso delle cornici minuziosamente adorne, simili a quelle dell'Annunziata, come il bellissimo cancello, composto, tra una forte ossatura di pilastri e cornici marmoree, da funi di ferro battuto, strettamente annodate. Tondi con margherite a scavo entro formelle quadre adornano il soffitto, e, nel fondo dei tabernacoli, ai lati di un ciborio di forme classiche, s'innalzano statue robbiane di santi, a custodia del tempio. Diversa è la

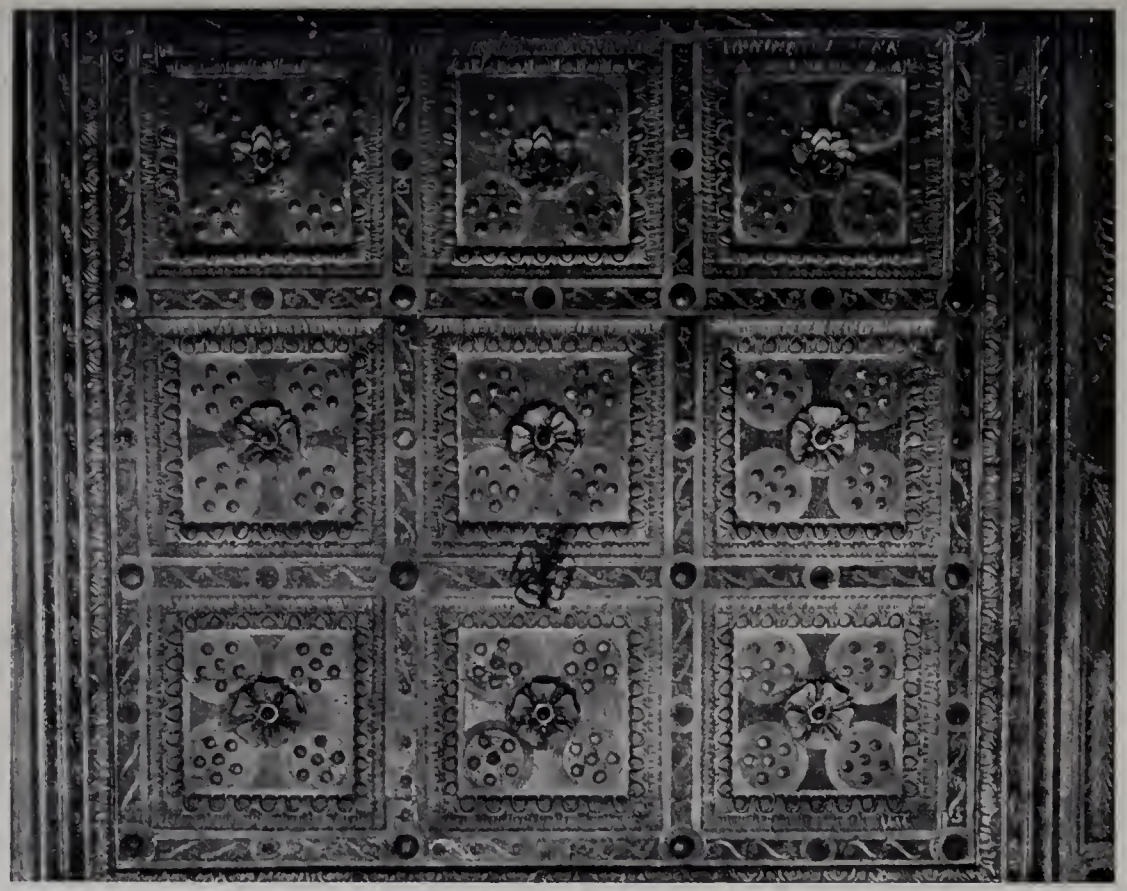

Fig. 198 — Firenze, Chiesa dell'Annunziata: Soffitto del tabernacolo

Fig. 199 — Firenze, Chiesa dell'Annunziata. Michelozzo: Altare.

forma dei ciborî: l'altare a destra, con l'arco parato di un drappo stretto da nastri, le colonne a spira, angeli nei pennacchi,

Fig. 200 — Impruneta, Chiesa Collegiata.
Michelozzo e Luca della Robbia: Tabernacolo — (Fot. Alinari).

angeli e festoni nel fregio e bassorilievo sulla lunga base, sembra attenersi fedelmente, nel suo stampo donatelliano, al disegno di Michelozzo, mentre, nel tabernacolo a sinistra, la decora-

zione è tutta propria della ceramica di Luca: bianche candelabre di foglie e fiori sul fondo azzurro dei pilastrini, catena di rose lungo la trabeazione, pannocchie sguscianti da fitti strati di foglie lungo la base del ciborio, fruscìo di candidi fanciulli verso un reliquiario, nell'alto zoccolo che regge il ciborio e le statue.

Alla sobrietà eletta spiegata da Michelozzo nell'adornare il gemmeo tabernacolo di San Miniato succede, nell'addobbo della cappella di palazzo Riccardi, sfarzo di tinte, di ori, di fregi, donatelliana pompa, in accordo con la gaiezza cromatica, lo squillo degli ori e dei rossi, la sontuosità dei costumi indossati dai personaggi di Benozzo sulle pareti. Fregi di foglie dorate, di fuseruole, di conchiglie entro tondi ricoprono di uno scintillante parato la ricca trabeazione; incassi sopra incassi aumentano lo splendore dell'aureo soffitto, che in ogni clipeo chiude rosoni o margherite, e in ogni formella campanule simili a fantastiche lampade auree. I ricordi del Brunellesco si ripetono ovunque, nei fregi delle cornici, ma con una massività di forme, una esuberanza di motivi, una magnificenza di addobbo che rievocano le superbe incrostazioni policrome care a Donatello. La fantasia di Michelozzo decoratore si spiega nella ricca varietà dei fregi e nella cornice del tondo col monogramma di San Bernardino, formata da una massiccia ghirlanda di piume (fig. 201) e di anelli gemmati: il motivo donatelliano della tenda azzurra legata da funi d'oro suggerisce questa superba decorazione composta di stemmi medicei, come la squisita decorazione dei pennacchi: l'anello cuspidato fra le piume. Tutti i maestri e cooperatori di Michelozzo prodigarono ricchezze coloristiche, scintillìo di ori, sovrabbondanza di fregi per esaltare col fasto la gloria della casa medicea. E sembra che il fulgore dell'ambiente si rifletta nella gioiosa tavolozza degli affreschi.

A Milano, Michelozzo diede disegni per la porta del Banco Mediceo (fig. 202) e per la cappella Portinari in Sant'Eustorgio (fig. 203). Vi portò la ricchezza d'ornati che aveva trasfuso nelle sue ultime opere fiorentine, e che, interpretata da artisti

lombardi, mutò il plastico vigore del disegno in un minuto fiorir di trine. Più non si riconoscono gli ovuli, le conchiglie, le

Fig. 201 — Firenze, Palazzo Riccardi.
Michelozzo: Monogramma di San Bernardino.

fuserucle michelozziane, nelle cornici della trabeazione, tanto appaiono impicciolite; nè i mazzi di frutta e fiori dell'arco, e i fregi fogliacei dei pennacchi intorno ai medaglioni, tanto ne è trito, sottile, quasi di stoffe arabescate, il lavoro. Le statue lun-

go gli stipiti sono evidentemente, non solo di esecuzione, ma anche d'invenzione lombarda.

Nel disegno della cappella Portinari, mal osservato dai lombardi traduttori, Michelozzo rievocò il Brunellesco, divi-

Fig. 202 — Milano, Museo archeologico.
Michelozzo e Omodeo: Porta del Banco mediceo — (Fot. Alinari).

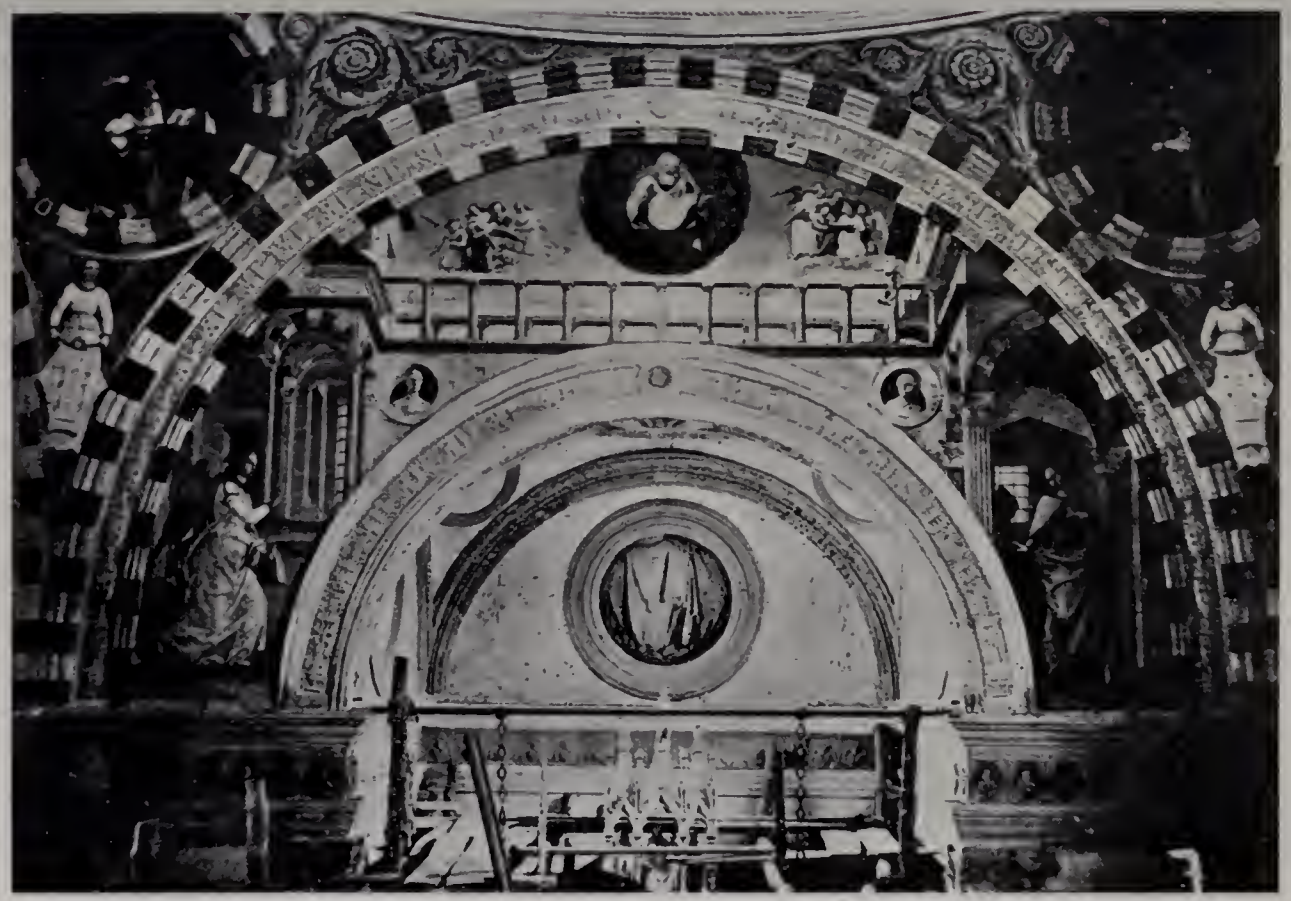

Fig. 203 — Milano, Sant'Eustorgio. Michelozzo e Lombardi: Cappella di San Pietro Martire. (Fot. Bonomi).

dendo i tondi della cupoletta, all'esterno, per mezzo di lesene, e nell'interno adornando le pareti rettangolari di specchi marmorei e di grandi lunette, e ripetendo, nel fregio dell'architrave, la tradizionale serie dei serafini esialati, nel fregio degli archi, encarpi, divisi, come nella cappella Riccardi, da tondi con margherite a scavo. Il tamburo della slanciata cupola, la più deliziosa parte della cappella toscano-lombarda, appena ci lascia intravvedere l'idea michelozziana nelle cornici, tanto le anguste proporzioni degli intercolunni, aperte di tratto in tratto dal respiro di un'arcata più ampia, ci allontanano dal Rinascimento toscano, e tanto i fregi hanno perduto di carattere architettonico per trasformarsi nella leggiera e gaia veste pittorica propria ai Lombardi. L'arte dell'incantevole Amadeo ci appare in tutta la squisita leggerezza dei suoi ritmi, quando, sul motivo delle campane e dei putti, compone la scintillante coreografia della ronda di fanciulle, seguite, nella danza agile e gaia, dallo sventolìo delle vesti policrome e dal suono festoso delle campane, che segna il ritmo saltellante e vario dei passi leggieri. Quando pure al toscano Michelozzo risalga il motivo, che si ripete, in queste cappelle, lungo i pilastri dell'arcata d'altare, nella teoria di putti sospesa alle funi di sovrapposte campane, certamente esso deve all'Amadeo la grazia, la vivacità ignota al fastoso e grave fiorentino, il ritmo complesso, che ne fanno una delle più significative e grandi creazioni dell'arte lombarda.

Il motivo delle campane e dei putti si ritrova nella decorazione del portico del palazzo dei Rettori a Ragusa (fig. 204), opera vestita da Michelozzo, nella parte da lui condotta, di tutto lo sfarzo proprio alle architetture dei suoi ultimi anni, ricca di effetti scultorei, nelle basi delle colonne, adorne di sgusci, e come strette da cinti a traforo, nei capitelli (fig. 205), popolati di geni con ali aperte e chiome al vento, sotto ampie tettoie di cornici laboriosamente scalpellate, nei sottarchi, ove la decorazione brunelleschiana appare trasformata dalla intensità dei rilievi.

Fig. 204 — Ragusa: Palazzo dei Rettori.

Ultima opera di Michelozzo, dopo il ritorno a Firenze, fu il disegno per il soffitto nella sala dei Duecento in Palazzo

Fig. 205 — Ragusa, Palazzo dei Rettori. Michelozzo: Capitelli.

della Signoria (figg. 206 e 207). Il decoratore della cappella Riccardi compose dei suoi multipli fregi, alla sala del Consiglio di Firenze, un paludamento regale, in cui l'emblema del giglio di continuo si ripete, lungo le cornici, entro gli scudi del fregio,

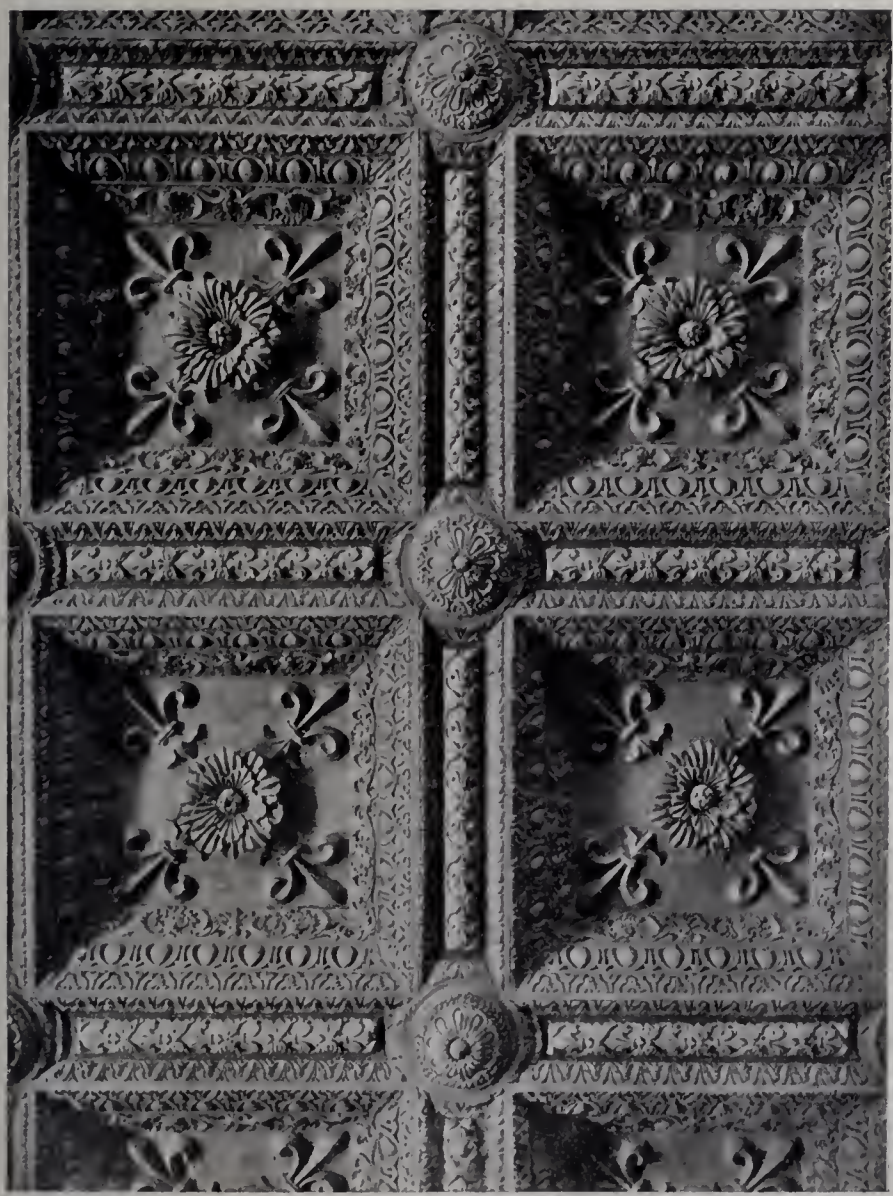

Fig. 206 — Firenze, Palazzo Vecchio. Michelozzo e aiuti: Soffitto della sala dei Duecento. (Fot. Alinari).

attorno alle rose delle formelle quadre. E se l'opulenza della decorazione michelozziana appare soverchia nelle fitte cornici di palmette, di gigli, di foglie varie, di grossi dentelli, come stoffa sovraccarica di ricami e di gemme, la raffinata eleganza dei fregi nel tabernacolo di S. Miniato si rinnova nella decorazione delle formelle quadre: intorno alla rosa, centro della formella, s'incrociano per ogni quadrato quattro gigli disposti e disegnati con semplicità squisita. Mai l'arte di Michelozzo è apparsa così ampia e cinquecentesca, non ostante la donatelliana complicazione dei fregi, come nel disegno di questo soffitto, composto sul motivo del giglio, simbolo di Firenze.

Meno complesso di ornati, il soffitto del primo piano di palazzo Riccardi (fig. 208) meglio riflette lo schema del Brunellesco, rigorosamente geometrico, ma lo sguscio profondo e sinuoso degli ovuli, lo spessore, la varietà, la punteggiatura delle cornici, ne fanno un singolare esempio di decorazione ad altorilievo, ricca di chiaroscuro e di effetti sculturali, massiccia e superba, già lontana dalla nitida struttura scheletrica dei classici soffittì brunelleschiani.

Il tipo di bifore di palazzo Riccardi appare in un'altra importante opera di Michelozzo, e cioè il cortile di palazzo Canigiani, (fig. 209) dove, nei capitelli del loggiato inferiore, si rivedono, sopra una corona di foglie lunghe e strette, marcate nel contorno dei lobi, simili a penne tese, le michelozziane volute a corna d'ariete; e le colonne poligonali, massicce, le ampie zone grige a cornice degli archi, l'architrave sporgente sopra l'alto fregio liscio, la profondità dei sottoportici, aperti da nicchie, la stessa anticostruttiva interruzione dell'arco, causata dallo sporto di uno dei lati, infondono all'edificio aspetto pittoresco per la severa intensità delle ombre. La scalinata, con balaustre in forma di colonne, chiude il doppio zig zag dei capitelli in pendio e dei gradi, con una elastica voluta, base a una statua, portando nel quattrocentesco cortile la nota donatelliana.

Nelle ultime opere, dalla cappella Riccardi in poi, il carattere donatelliano predomina nella compatta e opulenta deco-

Fig. 207 — Firenze, Palazzo Vecchio. Michelozzo e aiuti: Fregio nella sala dei Duecento.

razione di Michelozzo. Egli segue il movimento ascendentale delle cose, che, avanzando il tempo, tendono a ingrandire, ad amplificarsi, come avviene nella natura, che, dopo le timide

Fig. 208 — Firenze, Palazzo Riccardi. Michelozzo: Soffitto nel primo piano

Fig. 209 — Firenze, Palazzo Canigiani. Michelozzo: Cortile.

primizie, produce più ricchi e pieni frutti. Dalle esili, slanciate forme brunelleschiane, dalle robuste romane masse dell'Alberti, dagli esempi di fioritura scultoria donatelliana, Michelozzo trae il suo stile, fatto di nobiltà di linee, di equilibrio e di sodezza di masse, di ricchezza e di fasto. Egli propagò le antiche forme dell'architettura fiorentina a Venezia, in Lombardia, in Dalmazia, come i pittori di Toscana portavano la loro opera in tutta Italia, costituendo la grande unità nazionale nelle arti, l'egemonia artistica italiana sull'Europa e sul mondo. Come la «nazione fiorentina», per i commerci, per i «banchi», raccoglieva le ricchezze d'Europa, così le arti belle di Firenze davano l'insegna della Rinascita, del trionfo dell'Umanesimo e della civiltà italiana.

* * *

Pagno di Lapo Portigiani, nato nel 1408,[1] lavorò sin dal 1426 in Pisa, garzone di Donatello e Michelozzo; dal giugno del 1428, in Siena, per Jacopo della Quercia, intorno al fonte battesimale del Battistero. Nel 1433, si ebbe lire sedici «per sua faticha per andare a Roma e tornare mandato per gli Operai (del duomo di Prato), perchè fosse chagione di rimenare qua Donatello e il chompagno, perchè desono compiuto il perbio, per sue spese per l'andata e tornata per deliberazione degli Operai questo dì primo d'aprile 1433». I due maestri, tornati, lo inviarono il 18 agosto 1434 a Siena a ritirar il saldo dell'avere di Donatello per il bassorilievo nel fonte battesimale; e a Siena, Jacopo della Quercia lo incaricò di provvedere, andando a Carrara, blocchi di marmo per le statue della loggia di S. Paolo. Morto Jacopo, torna tra i garzoni di Donatello, e quindi, nel 1448, su disegno di Michelozzo, conduce l'ornamento marmoreo del tabernacolo dell'Annunziata, dove, finalmente, si dimostra l'abilità dello «scharpellatore» fiesolano,

---

[1] Fabriczy (Cornelius von), *Pagno di Lapo Portigiani: I. Chronologie seines Lebens und seiner Werke; II. Urkundliche Belege zum chronologischen Prospekt*, in *Jahrb. d. k. preuss. Ksts.*, Band XXIV, 1903, da p. 119 a p. 136.

che, a Firenze, nel Museo dell'Opera del Duomo, lasciò, circa quell'anno 1448, una Madonna in marmo.

Nel 1451 era a Bologna, e, con Antonio di Simone fiorentino, dimorante già da 25 anni in quella città, scolpiva capitelli e basi del portico del palazzo Bolognini, oggi Isolani, in piazza Santo Stefano; nel 1460, edificava il palazzo di Sante Bentivoglio, del quale restano soltanto due capitelli del portico davanti alla casa oggi Bellei, in via Galliera. Nel 1467 s'impegnava, con i canonici della Cattedrale di San Pietro, (« quod magister Pagnus sit melior magister et magis praticus et expertus in similibus quam esset vel erit quicumque alius magister qui facere vellet dictum laborerium et portam »), a scolpire in pietre istriane i capitelli delle colonne, le basi, l'architrave, i capitelli pensili del portico davanti alla chiesa, la porta di essa, due nicchie, le statue dei SS. Pietro e Paolo; ma nel '700 il portico fu distrutto. Ugual sorte toccò alla cappella Ludovisi in San Domenico di Bologna, da lui costruita in quell'anno stesso 1467. L'anno seguente, per salvarsi dai creditori, abbandonò Bologna; nel 1470 morì.

Pagno di Lapo Portigiani, che abbiamo visto lavorare, con Donatello e Michelozzo, al monumento Cossia nel Battistero di Firenze, e al mausoleo Brancacci in Pisa, fu poi aiuto di Jacopo della Quercia nel fonte battesimale di Siena, ma ebbe limitato il suo umile incarico di scalpellino all'esecuzione materiale di qualche parte secondaria in quei lavori, e solo nel tabernacolo dell'Annunziata per intiero tradusse il disegno di Michelozzo, riuscendo, nonostante la fatica palese della traduzione, dove i particolari decorativi s'impiccioliscono, s'allungano, s'ingrossano senza più serbare le proporzioni del modello, a raggiunger l'effetto generale voluto dal disegnatore; la valentia dello scalpellino, ormai quarantenne, tocca il suo massimo nel fregio di festoni e clipei e nei capitelli delle colonne.

Dopo questo lavoro, s'incontra Pagno a Bologna, nella costruzione di Palazzo Bolognini, o, per meglio precisare, del portico, con le arcate brevi e tozze (fig. 210), archi a due cornici,

Fig. 210 — Bologna, Palazzo Isolani — (Fot. Poppi).

la superiore delle quali chiude una decorazione di quattro tondetti, motivo geometrico donatelliano introdotto dal modesto artefice per mettere in qualche modo all'unisono il greve portico con gli archetti minuti del cornicione e con l'ornato delle bifore, proprio alle architetture del luogo.

* * *

Maso di Bartolommeo, detto Masaccio, nato nel 1406 in Capannole, castelluccio della Valdambra, collaborò con Luca della Robbia e con Michelozzo alle porte in bronzo della Sagrestia del Duomo fiorentino; e in bronzo lavorò, nel 1446, per il tabernacolo dell'altare della cappella della Sacra Cintola in Prato; nel 1448, per la cappella del Crocefisso in San Miniato al Monte, gettando candelabri commessi da Piero di Cosimo de' Medici e due aquile richieste dall'arte dei Calimala; nel 1452, per la cappella di Sigismondo Pandolfo Malatesta in San Francesco di Rimini, che chiuse con un cancello. Disegnò graffiti nel portico del cortile di palazzo Riccardi; e scolpì di pietra l'arme sul canto di palazzo Vettori a Santo Spirito, e l'altra nella sepoltura di Pietro Mellini in Santa Croce. Ma l'opera per cui merita speciale ricordo è la porta della chiesa di San Domenico d'Urbino. Morì intorno al 1456.[1]

Il collaboratore di Donatello e Michelozzo, venuto ad Urbino da Rimini, dopo aver lavorato ad una cancellata del tempio di S. Francesco, riflette nella costruzione elegante ed eletta il vivo e fresco ricordo della grande arte albertiana (fig. 211): le colonne slanciate poggiano sopra un alto cippo, reggendo la trabeazione, e sovr'essa l'arco. E se il fregio di festoni legati da teste di cherubi è di origine donatelliana, l'ampiezza e la compattezza dei tralci dimostrano come l'artista abbia ammirato i festoni annodati ai pilastri nell'interno del tempio malate-

---

[1] Cfr. Yriarte (Ch.), *Livre de souvenirs de Maso de Bartolommeo dit Masaccio*. Paris Rothschild, 1894.

stiano, mentre la cornice dell'arco, composta da una greve semighirlanda di frondi, e la fioritura d'ornati nelle candelabre dei pilastrini, sono richiami evidenti all'arte di Luca della

Fig. 211 — Urbino, San Domenico. Maso di Bartolommeo: Porta.

Robbia. Di proporzioni eleganti e slanciate, la porta di San Domenico ci presenta il classico tipo albertiano allungato per mezzo dei pilastrini che s'impostano sulla cornice dell'architrave, a sorreggere la seconda trabeazione col fregio di cherubi e festoni, e il timpano triangolare con l'Eterno adorato da angeli. La costruzione si eleva così in due piani, acquistando, invece della maestà albertiana, fiorentina grazia, eleganza squisita di proporzioni. E come vien meno a questa insigne opera l'ampiezza, così vien meno la profondità d'incassi, l'ombra potente delle porte albertiane; la forma a stiacciato, la stesura in altezza prodotta dal sovrapposto ordine, fanno della porta di San Domenico una creazione nuova ed eletta. Alla nobiltà delle slanciate proporzioni s'accompagna la bellezza dei particolari; basti citare gli snelli steli delle colonne, il capitello slanciato e gemmeo, la disposizione, lungo i raggi della lunetta, dei quattro Santi attorno alla Vergine robbiana, che, per la elegante lunghezza delle forme, sembra nascere dalle proporzioni stesse dell'edificio. Sicchè appare degna, la porta di San Domenico, nella sua eleganza sottile e preziosa, di sorgere accanto al palazzo dei Montefeltro, all'edificio principe del Rinascimento italiano.

* * *

Non si dovrebbe parlare dei Della Robbia come architetti, se non avessero largamente contribuito a creare la mobiglia chiesastica, che noi non studieremo particolarmente, come usano gli scrittori d'architettura. Essa è parte degli edifici, e ha concorso a formare la fisionomia architettonico-decorativa della Toscana.[1]

Il Brunellesco già dominava intorno al 1430-40, quando Luca della Robbia (n. nel 1400) attendeva ai lavori della cantoria (fig. 212); le sue forme si riflettono nell'opera del creatore

[1] Dopo la pubblicazione della bibliografia robbiana nel vol. VI della *Storia dell'Arte italiana*, è doveroso segnalare, per il ricco contributo alla cognizione compiuta di Luca della Robbia e dei suoi, i volumi di Allan Marquand: *Luca della Robbia*, Princeton University Press, 1914; *Andrea della Robbia and his atelier*, vol. 2, Princeton University Press, 1922; *Giovanni della Robbia*, c. s., 1920; *Della Robbia in America*, c. s., 1912.

Fig. 212 — Firenze, Museo di Santa Maria del Fiore. Luca della Robbia: Cantoria.
(Fot. Alinari).

della ceramica toscana. E mentre Donatello stende sulle modanature della cantoria le più suntuose trine marmoree sparse di faville d'oro, e svolge in profondità di spazio la danza dei putti, creando effetti illusionistici per mezzo di colonne staccate dal piano di base, ricchezza d'addobbi, movimento di ombre, clamore di luci e di colori in accordo col tumulto della sfrenata danza, Luca divide il rettangolo del cassone marmoreo per mezzo di pilastrini scanalati, e appena scava, tra brunelleschiane cornici, le basi quadre dei rilievi, come il Brunellesco le formelle dei soffitti; i fanciulli, che suonano, danzano, cantano, si raccolgono in gruppi separati; tre scritte compongono i fregi della trabeazione e delle basi: lo schema geometrico si attiene ai moduli del Brunellesco, fedelmente, scrupolosamente, cón studiata compostezza, senza slanci, senza gotiche agilità. E le foglie, i dentelli, gli ovuli, gli sgusci delle cornici si stampano pure su moduli brunelleschiani; nelle formelle della base, intorno alle rose, fisse o giranti, si rivede persino la decorazione di dischi infilati in prospettiva, per la prima volta adottata dal Brunellesco nel tabernacolo di San Pietro in Orsanmichele. E in accordo con la tranquillità dell'ordine architettonico sono i composti rilievi: non la foga bacchica dei fanciulli di Donato trasporta questi piccoli menestrelli, che, piegata la testa sugli omeri, godono nell'udire le voci che escono dal cavo degli strumenti. La dolcezza della musica li inebria, e sembra che il suono, salito dai loro cuori, esca dalla carezza delle mani. Non battono forte i cembali, non fanno eccessivo frastuono, e i compagni, che cantano fedeli al ritmo musicale, si stringono per unir le voci in coro; e quelli che danzano sentono la gioia spontanea nel gioco naturale, nell'agitazione cadenzata delle membra. La foga, la fantasia di Donatello cedono a una soave calma, alla quiete del raccoglimento, a metodico ordine.

Le cornici brunelleschiane si svolgono, composte come filze di coralli o di fiori dal gentile ghirlandaio, nella lunetta proveniente da San Pierino (fig. 213), e nel fregio dei tabernacoli dell'Impruneta; l'espressione ornamentale prende il soprav-

Fig. 213. — Firenze, Museo Nazionale. Luca della Robbia: Lunetta.
(Fot. Alinari).

vento sulla funzione architettonica, in queste accarezzate cornici, come nella vivida ghirlanda di fiori chiusa in alto da un nodo.

Nel tabernacolo di Peretola (fig. 214), le forme son compassate, le cornici minute, gli ornati senza profondità e rilievo, quasi ri-

Fig. 214 — Peretola (dintorni di Firenze), Chiesa di Santa Maria. Luca della Robbia: Tabernacolo — (Fot. Alinari).

cami di stoffa arabescata: i tondetti, nei pennacchi, appena s'incavano, i festoni attorno all'arcata si svolgono come un tenue orlo di trina, le fuseruole, piccine e lunghe, sembrano filze di monili, le intrecciature brunelleschiane di funi diventano cordoni tesi, e intorno ai tondetti dei pennacchi si profilano ornati in ceramica, come nella base, ove appaiono gli intrecci di rotelle e rose, che si rivedranno nei tabernacoli dell'Impruneta. Luca tien bassi i festoni, e spesso anzi li incassa; è, almeno da principio, un continuatore dei marmorari in *opus sectile*: solo usa la ceramica, e ottiene effetti di colore ricchi, talvolta chiassosi nella loro vivida lucentezza.

Le stesse minute cornici della lunetta proveniente da San Pierino si rivedono nella lunetta di via dell'Agnolo (fig. 215), dove tuttavia il festone di fiori in ceramica è meglio collegato alla costruzione. Mazzi di rose e di gigli salgono dall'imposta dell'arco in due tralci, che s'incontrano sopra il capo della Vergine, e molto più che nella lunetta di San Pierino è curata la successione metrica dei bianchi tra il bruno lucente delle foglie.

Già notammo, parlando di Michelozzo, l'intervento di Luca nei lavori per il tabernacolo di San Miniato: certamente opera sua è la decorazione del sottarco, le cui note vivide levano quasi un frastuono tra la sobria policromia del prezioso tabernacolo. Le formelle a fondo piano, incassate entro le fitte cornici robbiane, ottagonali e quadre, contengono rosoncini a spira, radiati d'oro sul fondo azzurro, e stelle bronzee; altre rosette punteggiano, come borchie lucenti, il minuto tralcio d'alloro che s'aggira intorno ai quadrati e agli ottagoni; bianco e azzurro, bronzo e oro, levano note squillanti nella rete della decorazione.

Di frequente apparatore di soffitti e volte (ripetiamo l'esempio del soffitto della cappella nella Madonna dell'Impruneta), Luca attese anche ad ornare i pavimenti, dei quali è un superbo saggio ad Empoli. L'artista, che riproduceva con ghibertiana e quasi meccanica fedeltà foglie e fiori nelle sue ghirlande, crea, in un lembo di questo pavimento, un disegno fantastico e ampio,

Fig. 215 — Firenze, Via dell'Agnolo. Luca della Robbia: Lunetta.
(Fot. Alinari).

di ricchezza orientale: triangoli ed esagoni composti di foglie spadiformi chiudono margherite: le foglie allungate, i fiori aperti e quasi dilatati esprimono, coi loro raggi di stelle, una vitalità di linee rara ad incontrarsi nell'opera robbiana.

L'architettura piccoletta di Luca, che per la minuzia e la finezza delle cornici, la riduzione delle proporzioni, sempre rivela nel suo creatore il delicato ceramista fiorentino, ha un esempio tipico nella nicchia del sepolcro Federighi (fig. 216), incassata entro una cornice appena rettangolare, adorna di catene di fiori variopinti: il monumento sepolcrale, complesso nel Quattrocento a Firenze, assume aspetto piccino e semplice, quasi di formella maiolicata.

Gli specchi oblunghi del fondo richiamano il Brunellesco; il sarcofago con angeli reggighirlanda la tomba di S. Zanobi del Ghiberti; l'incasso della tomba e il letto del defunto, Donatello nel monumento Cossa, ma un Donatello irriconoscibile nell'aggraziata piccolezza delle forme timide, composte, quiete. Ogni piega della coltre, ogni lineamento delle figure, ogni particolare delle cornici è costruito con la pazienza che Luca impiega nel comporre, entro gli anelli della sottile catena, i bei mazzi di fiori, le cui tinte vivide sul fondo bruno delle foglie animano l'architettura povera d'ombre. Al delicato monile di fiori, si lega, sugli angoli, lo stemma mediceo delle palle entro il disco.

In ogni opera di Luca si nota la grande abilità nel disporre gli elementi entro la cornice, che non ha mai valore architettonico: è la teca elegante per disporvi gli oggetti. Questo carattere assume lo stemma dell'arte dei medici e degli speziali (fig. 217), con la preziosa nicchietta che accoglie la sorridente Vergine sotto l'arco fiorito tra simmetrici steli di gigli, e lo stemma dei mercanti della seta, ove due angioletti si bilicano ai lati della elegante porta chiusa, inscritta nello scudo; e il medaglione Heilbronner con l'allegoria della Prudenza, disegnata entro il cerchio dell'ampia ghirlanda, con ritmo squisito, di cammeo, e l'*Adorazione* Foulc, dove la candida Vergine giovinetta, e il putto, e gli angeli trascorrenti nel cielo con levità di nuvole,

sono incastonati entro il medaglione, come entro specchio etrusco dalla massiccia e ampia cornice, con lo stesso garbo dei mazzi e dei nodi di nastro nella ghirlanda di frutta e fiori.

Fig. 216 — Firenze, Santa Trinità.
Luca della Robbia: Monumento al vescovo Federighi — (Fot. Alinari).

Anche quando Luca della Robbia compone, per il soffitto della cappella del Cardinale di Portogallo (fig. 218), in San Miniato, i medaglioni con le Virtù e con lo Spirito Santo, studia

sopra tutto una fine, adorna disposizione delle figure allegoriche e dei sette candelabri apocalittici, componenti attorno

Fig. 217 — Firenze, Orsanmichele.
Luca della Robbia: Stemma dell'Arte dei medici e speziali — (Fot Alinari).

la colomba una fulgida rota: disegno che solo prova la fantasia del decoratore in questo soffitto, dove ritornano, nelle cornici dei tondi, le scaglie, già disposte a copertura del taberna-

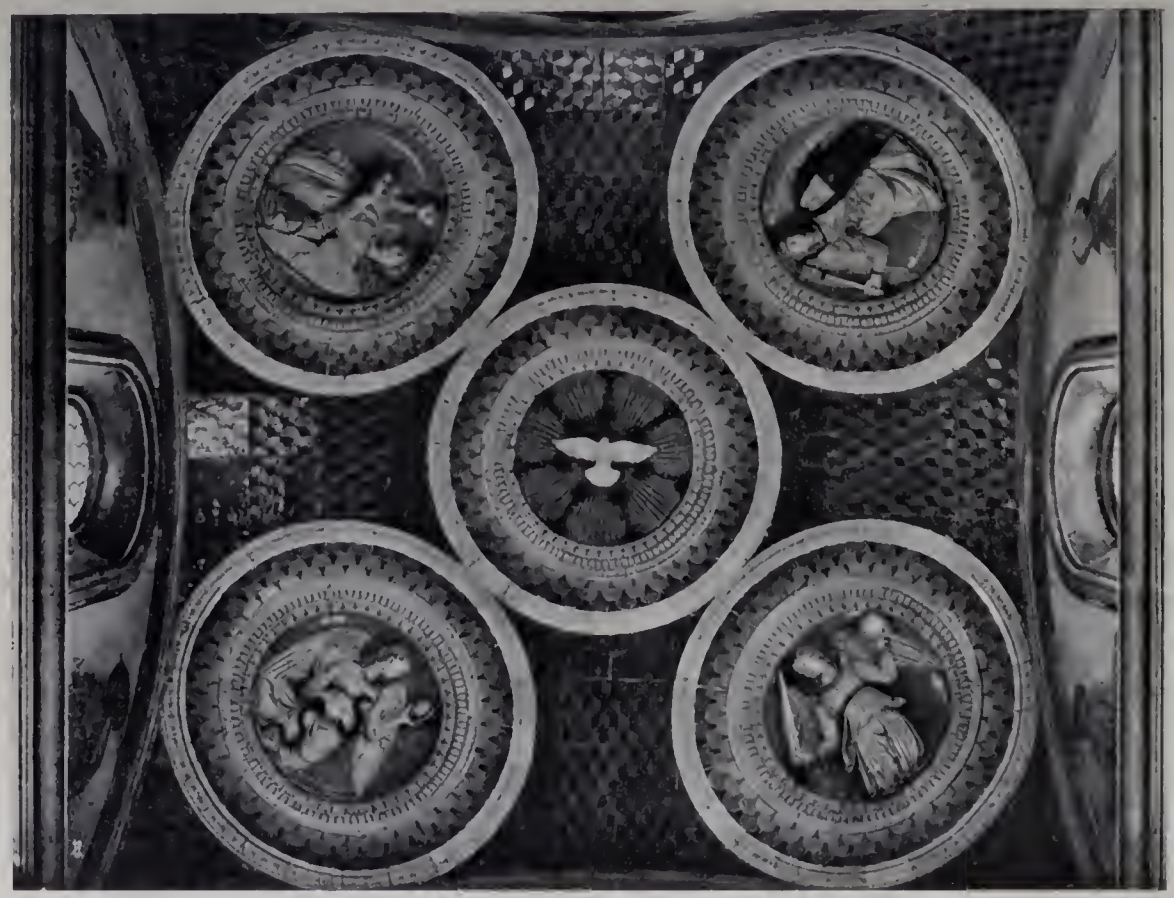

Fig. 218 — Firenze, San Miniato al Monte.
Luca della Robbia: Volta della cappella del cardinale di Portogallo — (Fot. Alinari).

colo di S. Miniato, e, nel fondo, la minuta scacchiera del pavimento di Empoli: prova, anche questa indifferente applicazione di uno stesso motivo, della mancanza, in Luca, di preoccupazioni architettoniche.

Nella porta della sagrestia nuova del duomo (fig. 219), opera del tempo tardo, si vedono apparire, presso le formelle dei rilievi, i quadrilobi ghibertiani con teste sporgenti: alla struttura del Rinascimento sovrapporsi motivi gotici di puro carattere ornamentale. I tondi coi Santi Evangelisti nell'interno della cappella Pazzi, disegnati certamente dal Brunellesco, e da Luca invetriati, la cupola dell'atrio adorna di ghirlande, fiori stellati e rose entro tondi graduati in prospettiva, sono tra le ultime opere di Luca più direttamente applicate all'architettura. E questa cupoletta che, nella sua fiorita decorazione, fa pensare a coperchi di scatola incrostati di conchiglie marine e di madreperlacei fiori da mano paziente, è un tipico esempio dell'arte robbiana, che anima l'architettura dei suoi colori.

Le stesse considerazioni possono ripetersi per l'arte di Andrea della Robbia, nato 35 anni dopo lo zio, ma anche il fine equilibrio di Luca tende in essa a scomparire, il rilievo in terracotta a invader lo spazio delle anconette, tra le cornici di stampo brunelleschiano. Così, nell'*Adorazione* della Verna (fig. 220), le arabescate lesene, il fregio di sorridenti cherubi, la Vergine in contemplazione del putto si ristampano sulle forme di Luca, senza rifletterne la candida freschezza; e la folla d'angeli attorno all'Eterno e alla Vergine, densa nell'alto, mentre i vuoti rimangono nel basso, dimostra come il nipote di Luca non abbia ereditato le tendenze proprie al creatore del tondo con lo stemma di Renato d'Angiò.

Nell'*Adorazione* del Museo di Cluny scompare l'incorniciatura di tipo architettonico, sostituita da una ghirlanda di cherubi, sempre più si stringono le rilevate figure a soffocar lo spazio. E raramente, come nell'*Annunciazione* della Verna (fig. 221), i vuoti aumentano attorno alle figure, tranquille, divote, compunte, senza che l'equilibrio tra i vuoti e i pieni

venga meno; e i pilastri, le trabeazioni del semplice edificio robbiano s'ingrossino, perdano l'antica gentilezza, gli ornati

Fig. 219 — Firenze, Santa Maria del Fiore.
Luca della Robbia: Porta in bronzo della sagrestia nuova — (Fot. Alinari).

diventino superficiali e monotoni. Se differenza non profonda separa l'arte di Luca da quest'opera, tra le più delicate di Andrea, le più vicine allo spirito dello zio e maestro, essa

diviene invece evidente nell' ancona della Verna, con la Madonna della Cintola, nel trittico di Santa Maria degli Angeli ad Assisi, nel tabernacolo dell'oratorio della Misericordia a Montepulciano, dove lo spazio scompare, invaso

Fig. 220 — Verna, Chiesa Maggiore.
Andrea della Robbia: *Adorazione del Bambino.*
(Fot. Alinari).

dalle figure, e le cornici diventano mingherline, sproporzionate, insignificanti. Il ricordo del Brunellesco, traverso Luca, è palese ancora nella lunetta della Madonna della Cintola, mentre, nella lunetta della porta del duomo di Prato, si vedono grosse teste di cherubi incastonate a capriccio, entro gli archetti romanico-gotici, e nell'*Incoronazione* del Convento

dell'Osservanza a Siena, l'architrave con l'altissimo fregio clamorosamente dissona dalla lunetta ad arco scemo incrostato di paffuti cherubi e di nuvole. L'arbitrio regna; l'ordine facile, calmo, signorile di Luca non traspare più dalle sconnesse forme.

Fig. 221 — Verna, Chiesa Maggiore.
Andrea della Robbia: *Annunciazione*.
(Fot. Alinari).

La contaminazione tra la maiolica e il marmo appare assai più accentuata che nei soffitti di Luca, nella decorazione eseguita da Andrea (fig. 222) per la vôlta del portico della cattedrale di Pistoia: tra le quadrate formelle marmoree, di tradizionale stampo brunelleschiano, si stendono duplici ramoscelli di frutta annodati e tesi con rigidezza; e mentre i riquadri

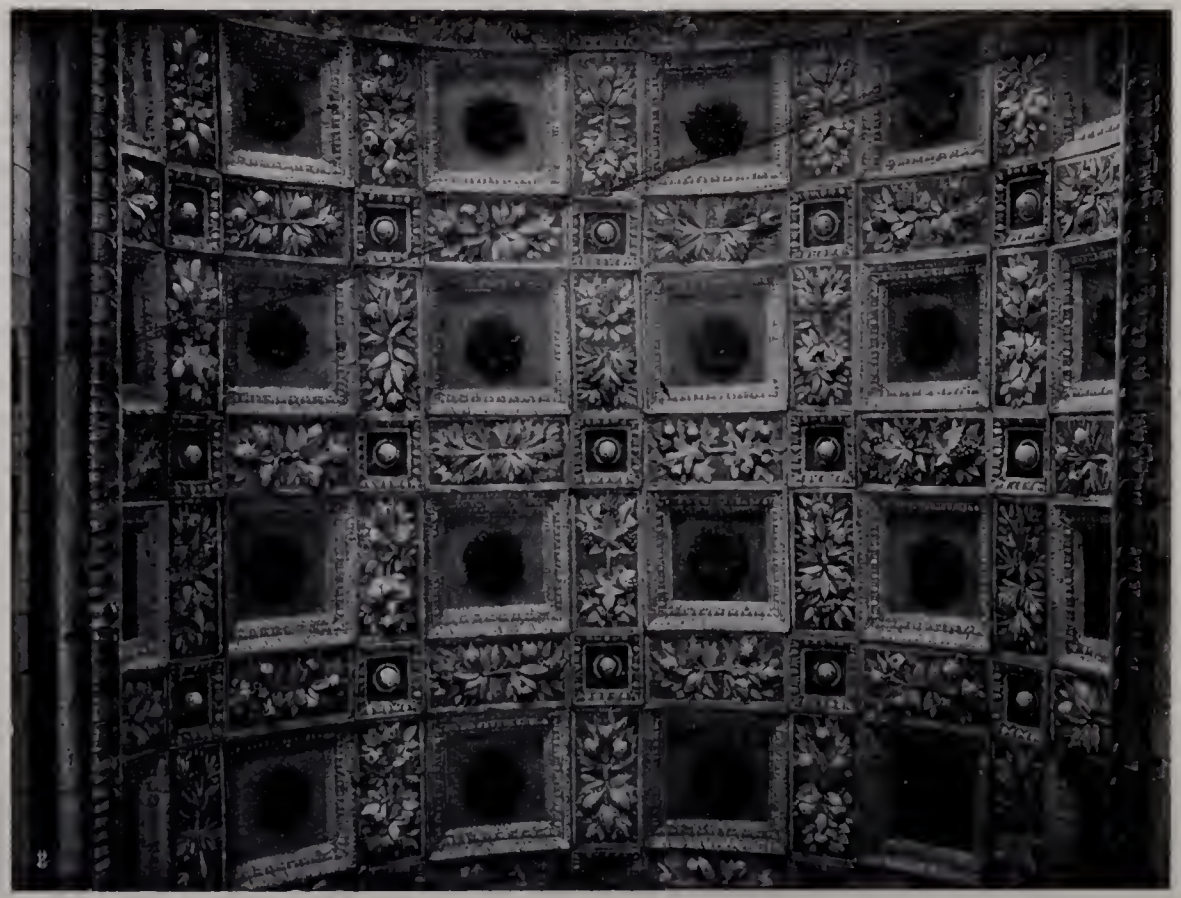

Fig. 222 — Pistoia, Cattedrale.
Andrea della Robbia: Vôlta del portico — (Fot. Alinari).

maggiori s'adornano di rosoni, i minori accolgono grosse perle; l'effetto d'insieme è ricco e gradevole, ma l'innesto del pergolato tra le slegate formelle marmoree mostra il sopravvento che l'abitudine del ghirlandaio ceramista prende sopra ogni

Fig. 223 — Firenze, Santa Maria Novella: Giovanni della Robbia: Lavabo nella sagrestia. (Fot. Alinari).

regola architettonica. Le cornici marmoree erano per Luca la guida, il sostegno della terracotta; ma presto questa dilaga, si ristampa, annulla il marmo conduttore.

Sempre più l'arte di Andrea, e sempre più l'arte di suo figlio Giovanni della Robbia (n. 1469), volgono a divenire industria popolaresca per le fiere di Toscana. In Santa Maria Novella

(fig. 223), Giovanni innesta la vasca rotonda del lavabo ad un'edicola ispirata ai cibori e ai monumenti funebri di Desiderio da Settignano; e il tabernacolo di Desiderio in San Lorenzo è modello al tabernacolo robbiano dei Santi Apostoli (fig. 224)

Fig. 224 — Firenze, Chiesa dei Santi Apostoli: Giovanni della Robbia: Ciborio. (Fot. Alinari).

in Firenze, traduzione greve e goffa dello snello elegante prototipo. Anche più sgangherata diviene l'architettura di Giovanni nel fonte di San Leonardo, grossolana manifattura di marmo e ceramica, e nel ciborio delle stanze annesse alla Collegiata di Bolsena, con ghirlande e fregi a tondo rilievo appiccicati ai pilastri e alla capricciosa base: gli antichi motivi si ripresentano

Fig. 225. — Pistoia, Ospedale del Ceppo — (Fot. Alinari).

deformati dalla rozzezza del lavoro, associati a caso e disgregati.

La stampa, il calco, guasta l'arte fiorita dei Dalla Robbia, come si vede, ad esempio, negli altari d'Arcevia, di Santa Chiara a San Sepolcro, del Camposanto di Pisa. Farebbe eccezione l'Ospedale del Ceppo a Pistoia (fig. 225), se il richiamo alle antiche forme brunelleschiane del portico degli Innocenti non ci rendesse avvertiti che Ventura Vitoni fu l'architetto del portico dell'Ospedale. Tuttavia Giovanni della Robbia, uscito dal suo compito di preparar stemmi o mobiglia chiesastica, si conforma, per la sua compostezza, all'ordine classico dell'architettura alla dignità dell'insieme.

Quando l'Ospedale veniva fabbricato, il Cinquecento inoltrava (1525-27); e, dopo un secolo, il seguace del grande Luca ornava ancora le forme, che questi aveva veduto suscitare dal compasso e dalla squadra di Filippo Brunellesco.

V.

MAESTRI BRUNELLESCHIANI

Maestri brunelleschiani nella badia di Fiesole sino all'arrivo di Francesco di Simone Ferrucci; nella sacrestia di Santa Felicita; nella badia a Settimo; nella Chiesa di Villa a Castiglione d'Olona. Opere del Buggiano, di Antonio Manetti Ciacheri, di Salvi d'Andrea. I tardi continuatori del Brunellesco: Giuliano e Benedetto da Maiano, il Cronaca, Giuliano e Antonio da Sangallo, Ventura Vitoni pistoiese.

Col nome del Brunellesco fu battezzata la chiesa della Badia a Fiesole (figg. 226 e 227). E veramente essa riflette gli schemi brunelleschiani, ma così impiccioliti e alterati da apparirne una pallida imitazione. Mancano i legami tra le cappelle, che riposano, altissime, su due bassi gradi; la trabeazione corre indipendente, staccata per un vasto intervallo dalle arcate; una cornice composta di due listelli e di una gola diritta, troppo sottile rispetto all'ampio arco d'entrata, si svolge nell'interno delle cappelle; la trabeazione, riccamente adorna, delle porte aperte nella crociera, e la sovrastante lunetta, suggeriscon l'idea di una testa molto sviluppata sopra un corpo gracile: e dappertutto le proporzioni equilibrate delle sagome brunelleschiane vengon meno, nella copia impicciolita e accurata, che ripete con scrupolo le cornici lineate, i fregi dei sottarchi, a spire, a fusetti, a filze di coralli, a festoni d'alloro. Altrettanto fedelmente l'architetto si attiene al tipo dei chiostri del Brunellesco, nella loggia della badia (figg. 228 e 229), per la estrema semplicità dell'architettura, schiva d'ornati, sobria e tranquilla, senza l'ardire e lo slancio del prototipo. Un'alta trabeazione liscia, adorna solo, nel centro, di stemma mediceo, divide le arcate del pian terreno dal loggiato sovrastante: e l'ampiezza, senza enfasi, delle arcate e degli intercolunni, l'equilibrio delle proporzioni, destano impressione di riposo, di raccoglimento sereno. Tra i decoratori della badia fiesolana fu certamente Francesco di Simone,

Fig. 226 — Fiesole, Badia: Interno della chiesa.
(Fot. Brogi).

scultore di monumenti funebri a Forlì, a Bologna, a Piandimeleto, ecc., nei quali dimostra di appesantirsi sempre più,

Fig. 227 — Fiesole, Badia: Interno della chiesa.
(Fot. Alinari).

aggiungendo abbondanza d'ornati alle forme rosselliniane, accostandosi al carattere pittoresco del Verrocchio. Dapper-

Fig. 228 — Fiesole, Badia: Loggia.
(Fot. Brogi).

Fig. 229 — Fiesole, Badia: Loggia.
(Fot. Alinari).

tutto, nella badia, in sguanci di finestre, in candelabre di pilastri, in capitelli di colonne, in trabeazioni di porte, accanto alle forme timide, accurate e semplici dell'architetto brunelleschiano, fioriscono, su fondi di preferenza grezzi, granulosi, i fregi arricciati e baccellati, le volute a falce, proprie di Francesco, simili a lavori in ferro battuto. Anche i capitelli e le mensole della loggia, nei frastagli delle volute e dei nastri, nel capriccioso modellato a solchi e gonfiezze, rivelano l'intervento del Fiesolano. A lui appartiene il lavabo presso la Sagrestia (fig. 230), che, nel cimiero, ricorda il Rossellino e, nella base, con guizzanti delfini, il Verrocchio. La vasca adorna, e il vaso della fonte, animato da putti a cavallo di delfini, hanno per fondo una piatta edicola intarsiata di marmi, chiusa da lesene e coronata da lunetta, che racchiude una enorme conchiglia e due esalate teste di serafini, a basso rilievo, disorganica decorazione, tale da togliere ogni valore architettonico all'opera del Fiesolano. Notevole anche qui, nel fondo, tra le zone di marmo bianco, la pietra grezza, elemento pittorico introdotto nella scultura da Simone. Le increspature dei nastri e delle foglie riappaiòno nelle ali e nelle ciocche dei serafini, con angoli di labbra e d'occhi lavorati a trapano, e una mobilità di fisionomia, che, pur nella grossa e rozza traduzione, ci rammenta le sculture di Desiderio da Settignano. Tali caratteri ripetono i cherubi ridenti, tra festoni di verzura, nastri e scudi, nel parapetto di un pulpito del refettorio (fig. 231), costruito sul modello brunelleschiano del pulpito di Santa Maria Novella, ma così greve e tozzo, anche nel peduccio, da assumere aspetto di enorme acquasantiera. E, come sempre, Simone ricorre al fondo grezzo, che, per il brulichio delle sue grane, si mette all'unisono con le superfici increspate e trite degli ornati.

La Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, tipo di universale popolarità in Toscana, fu modello alla sagrestia della chiesa di Santa Felicita (fig. 232) in Firenze, come al presbiterio della Badia di Settimo. Poche modificazioni furono introdotte, nella prima opera, allo schema brunelleschiano: il piedistallo dei pila-

Fig. 230 — Fiesole, Badia. Francesco di Simone: Lavabo. (Fot. Alinari).

Fig. 231 — Fiesole, Badia. Francesco di Simone: Pulpito. (Fot. Brogi).

stri, alto, a cippo, invece della breve base del Brunellesco, l'assenza delle grandi arcate cieche sulle pareti, la corona di frondi

Fig. 232 — Firenze, Santa Felicita: La Sagrestia.
(Fot. Brogi).

annodate con nastri attorno alla cupola, invece del drappo strizzato; ma il modello è alterato dal forte aggetto delle cornici; e

le grosse e brevi conchiglie sembrano appiccicate ai pennacchi, mentre, nella sagrestia di San Lorenzo, s'innestavano mirabilmente alle cornici architettoniche ed eran parte viva della trama lineare; opera di scalpellino son le teste di serafi nel fregio.

Nel presbiterio della badia a Settimo (fig. 233), l'adorna trabeazione riposa sulle arcate cieche, come nella sagrestia di San Lorenzo, ma enfatica ampiezza d'arco e profondità di nicchia alterano la trama svelta e lieve del prototipo. Il fregio brunelleschiano di serafini e agnelli entro ghirlande è probabile opera di scalpellino settignanese, abile modellatore, che sottilmente increspa le penne distese a tesser ghirlanda attorno le vivaci testine dei putti.

A Pisa, il cortile dell'Università (fig. 234), decorato di scudi nel Cinquecento e ammodernato in finestre e porte, è uno dei più fedeli riflessi d'arte brunelleschiana circa la metà del Quattrocento, parallelo, nella disposizione del doppio loggiato, e nella tranquilla misura degli spazi, al chiostro della badia di Fiesole.

Anche a Siena si ricopiano forme brunelleschiane elevando di un piano l'Ospedale di S. Maria della Scala (fig. 235), e, fuor di Toscana, in Lombardia, esse raggiungono la chiesa Santa Maria di Villa (fig. 236), a Castiglion d'Olona, terra illustrata dagli affreschi di Masolino da Panicale; ci domandiamo se non ve le abbia portate Masolino stesso, tanto son timide e lunghe, nei pilastri che dividono le facce della cubica costruzione, e nelle colonnette esili reggenti la copertura ottagonale della sopraelevata volta. Vi è, in questa interpretazione degli schemi brunelleschiani, la gracile paurosa struttura propria agli sfondi architettonici del gentile pittore, giunto al Quattrocento con l'anima di un ritardatario trecentista.

* * *

Di Maestro Lazzari Cavalcanti, detto il Buggiano, garzone e figlio adottivo del Brunellesco, l'opera più notevole è il pulpito di S. Maria Novella (fig. 237), al quale non fu estraneo il grande

Maestro, che ne diede forse un rapido schizzo, chiudendo il parapetto e i gradi del peduccio slanciato, in una serie di cerchi

Fig. 233 — Settimo, Badia: Il Presbiterio.
(Fot. Alinari).

concentrici, e svolgendo, in ampia curva, la scala sorretta da colonne. Ma l'ornamentazione straricca, con sfoggio di dorature,

Fig. 234 — Pisa: Università.

Fig. 235 — Siena: Ospedale di Santa Maria della Scala.

Fig. 236 — Castiglion d'Olona: Santa Maria di Villa.

rappresenta indubbiamente lo sforzo del piccolo Buggiano. La cornice del parapetto, composta di grandi foglie d'alloro, nobilissima corona, richiederebbe, nel pulpito, una decorazione meno assiepata e minuta.[1]

La mediocrità del discepolo si rivela anche più chiaramente nei lavabi delle sagrestie di S. Maria del Fiore (figg. 238 e 239), ove l'edicola, di nobile forma classica, certamente tratta da un modello del Brunellesco, s'adorna di foglie ruvidamente stampate, di maschere tra fregi, di gonfie teste nel timpano. Le volute dei capitelli, sospese sui cespi di foglie, appaiono sfuggenti, nel lavabo della sagrestia nuova, le foglie, schiacciate sui fondi, grossolane le forme dei putti, che reggono in una delle fonti le anfore e nell'altra siedono sul cuscino da cui sprizzan le acque.

Uno schizzo del Brunellesco suggerì la chiara struttura dell'edicola classica, che il Buggiano guastò con le sue rozze aggiunte e col grosso taglio delle modanature; peggio fu quando a Pescia, non più sorretto da aiuti o suggerimenti del Maestro, ebbe a disegnar interi edifici, quali la chiesa dei SS. Pietro e Paolo, detta la Madonna (fig. 240), e, nella chiesa di San Francesco, la cappella Cardini. Si vide allora come egli, alla cieca, applicasse motivi tratti dai grandi esemplari del Maestro alle proprie architetture, falsandone il carattere e variandone l'uso. Una tozza e larga trabeazione riunisce, sui lati liberi della chiesa della Madonna, le grandi arcate, come nell'atrio della cappella Pazzi; e queste, adorne di un grosso tralcio, chiudon porte squadrate; due finestre per lato si aprono negli intervalli fra l'arco e i pilastri d'angolo. Vediamo qui, applicato con varianti, in tutte le facce dell'edificio, lo schema del Brunellesco nella faccia interna dell'atrio della cappella Pazzi: enorme appare l'arcata ai lati della chiesa, dove lo spazio fra gl'interpilastri è breve, mentre l'arcata della faccia mediana sembra men grande fra i vasti

[1] Cfr. vol. VI di questa *Storia*, p. 182. Vedi anche, a proposito del Buggiano: ZIPPEL, *Tre documenti per la storia dell'arte trovati nell'Arch. segr. vatic.*, 1900.

Fig. 237 — Firenze, Santa Maria Novella.
Brunellesco e Lazzaro Cavalcanti: Pulpito.
(Fot. Alinari).

Fig. 238 — Firenze, Cattedrale.
Lazzaro Cavalcanti: Lavabo nella sagrestia Vecchia.
(Fot. Alinari).

Fig. 239 — Firenze, Cattedrale.
Lazzaro Cavalcanti: Lavabo nella sagrestia nuova.
(Fot. Alinari).

specchi laterali; troppo si sente il vuoto tra la cornice delle porte e l'arco; nè si accordano, con le brunelleschiane [finestre a cen-

Fig. 240 — Pescia. Lazzaro Cavalcanti: La *Madonna a Pie' di Piazza.* (Fot. Alinari).

tina sui lati dell'edificio, le finestre rettangolari, interrotte da un archetto sulla facciata. Costruzione inorganica, traduzione pe-

sante, goffa e malintesa delle trame brunelleschiane, la Madonna di Pie' di Piazza riflette le povere facoltà artistiche del prediletto

Fig. 241 — Pescia, San Francesco. Lazzaro Cavalcanti: Cappella Cardini. (Fot. Alinari)

scolaro di Filippo, che studia l'appariscenza delle forme allargando, ingrossando le cornici delle sue architetture.

Altrettanto può dirsi per la cappella Cardini (fig. 241), dove egli, che aveva applicato all'esterno di quella chiesa la decorazione di una parete interna di portico, sostituisce alle pareti serie di lunghe colonne scanalate, reggenti l'informe e bassa trabeazione.

* * *

Di Antonio Manetti Ciacheri,[1] continuatore di Filippo Brunellesco in San Lorenzo e in Santo Spirito, citiamo l'opera più nota, il chiostrino dell'Annunciata a Firenze (fig. 242), fredda costruzione di tipo brunelleschiano, con ampie arcate nel primo ordine, e al piano superiore finestrelle bipartite da un puntone mediano poligonale. Capitelli e peducci hanno foglie aderenti al fusto, disegnate più che modellate, e volute scattanti; nei pennacchi degli archi son scavati tondi; le cornici sono sempre lineari, povere d'ornato; leggiere, ariose le volticelle del portico.

Le vaste e piatte cornici del chiostro appaiono fuor di proporzioni nella porta della chiesa (fig. 243), a cui i lunghi pilastri laterali, alzati ancora da pulvini, creano una smisurata altezza di spalle: mancanza di misura e povertà di forme che giustificano la fama di *guastatore* creata al Manetti.

* * *

Elegante interprete delle forme brunelleschiane è Sálvi d'Andrea, nel disegno di una porta in Santo Spirito (fig. 244), eseguita nel 1487, oblunga attillata di proporzioni. Tre palmette incastonate entro volute con rosa fiancheggiano l'arco e formano il cimiero della porta, sottilmente disegnata in ogni dettaglio: nei minuti trafori delle cornici a corridietro, con fitte oscillazioni luminose entro le maglie leggiere, nelle dentate falci delle palmette, nei raggi della conchiglia marmorea.

---

[1] Cfr. opere citate: Stegmann-Geymüller, *Arch. der Ren. in Toscana* e Fabriczy, *F. Brunelleschi*.

Fig. 242 — Firenze. Manetti: Chiostro dell'Annunziata.

Fig. 243 — Firenze, Chiesa dell'Annunziata. Manetti: Porta.

Fig. 244 — Firenze, Santo Spirito. Salvi d'Andrea: Porta.
(Fot. Brogi).

* * *

Ai tardi brunelleschiani, dobbiamo aggiungere l'architetto d'Imola rinnovata per opera di Girolamo Riario, e cioè Maestro Giorgio de Marchixiis da Settignano, il quale vi dimorava già il 7 dicembre 1480, con tre figli, tutti maestri e maggiorenni.[1] Due di essi, Antonio e Checco, collaborarono col padre nei lavori di architettura, e, partito, nel 1483 Giorgio col figlio Antonio da Imola, Checco assunse da solo la fabbrica del chiostro di San Domenico in quella città. Mastro Giorgio, costruendo il palazzo Sersanti (fig. 245), con lungo portico, lunga teoria di finestre a centina nel primo ordine, sull'asse delle arcate, e di oculi nel fregio del coronamento, rievoca l'interno della chiesa di San Lorenzo e la loggia brunelleschiana degl'Innocenti, e, a un tempo, nel bugnato a graffito degli angoli, nei larghi pilastri del sottoportico, nelle stipate basse cornici, l'arte fiorentina di Giuliano da Maiano. Dai pulvini altissimi si diparton le agili arcate in cotto; ornamenti in cotto, motivo cromatico estraneo all'arte fiorentina, ricorrono nelle cornici delle finestre e del tetto, e nelle trabeazioni, avvivando il disegno monotono dell'edificio.

L'imitazione di Giuliano da Maiano si spiega maggiormente nel palazzo Sforza (fig. 246), con la facciata a bugnato grezzo nell'alto basamento, graffito nel prim'ordine, secondo il tipo di palazzo Strozzino in Firenze; porte e finestre circondate da raggiera crescente di bugnato, come in palazzo Strozzi, ma senza la precisione di proporzioni che è vanto dell'edificio fiorentino, e che qui appare turbata dallo scarso sviluppo della raggiera intorno alle finestre e dalla strana sovrapposizione di una seconda raggiera di conci a cuscino, sopra la prima di conci piatti, intorno alla porta.

All'arte di Maestro Giorgio e dei suoi figli, Checco e Antonio, che nel 1481 assunsero l'impegno della costruzione della porta

---

[1] Gaddoni (Serafino), Gambetti (Guido), *Il palazzo Sersanti in Imola*, in *Atti e Mem. della R. Dep. di St. Patria per le Romagne*, IV serie, vol. VII, 1915. In questo studio sono riprodotti documenti ricavati dall'Arch. notarile di Imola.

Fig. 245 — Imola. Giorgio Fiorentino: Palazzo Sersanti.

Appia e della rocca di Piancaldoli, si allacciano anche il palazzo della Volpe, con ampio sviluppo della decorazione in cotto nella

Fig. 246 — Imola. Giorgio Fiorentino: Palazzo Sforza.

centina delle porte e nel fregio del bel cortile ad arcate in mattoni; il palazzo del Pozzo (fig. 247), ove pure l'ornamento in

Fig. 247 — Imola: Cortile di palazzo del Pozzo.

cotto si spiega nelle ampie cornici degli archi, e le colonne sono rette da piedistalli cilindrici, in forma di cippo; il chiostro annesso alla chiesa di S. Domenico, con capitelli e peducci michelozziani: la nuova fisionomia di Imola può dirsi creazione di quest'emigrato fiorentino, che adattò le forme costruttive di Giuliano e Benedetto da Maiano al pittoresco uso locale della decorazione in cotto. A lui il cronista forlivese Andrea Bernardi attribuì anche l'inizio della rocca d'Imola, dove fasci di pilastri a croce, introdotti da Giorgio nel cortile del palazzo della Volpe, reggono le arcate di cinquecentesco sviluppo (fig. 248), e, nel piano superiore del cortile, quasi schiacciato dal dominio del portico, si allineano scarse finestre-tabella, di tipo fiorentino, e i torrioni (fig. 249) si disegnano in ampie tarchiate moli rotonde, oppresse dallo sviluppo del coronamento alto ed espanso, quale si vede nella rocca di Bagnara e in una torre della rocca di Dozza, ancor improntata a fiorentina agilità di sagome, e perciò meglio rispondente alle forme tipiche di *Maestro Zorzo*. L'opera dell'architetto, che lasciò impronte durevoli lungo tutta la valle imolese del Santerno, riappare nel cortile (fig. 250) della rocca di Dozza, nella loggia ad arcate lunghe e strette, snella e aggraziata, nonostante la lunghezza delle basi reggenti le colonnine e qualche deficienza di proporzioni tra le cornici dell'arco e la sua apertura.

* * *

Veniamo ora ai maggiori continuatori dell'arte del Brunellesco, a Giuliano da Maiano.[1] Nato nel 1432, si mise all'arte del legnaiuolo, e, nella prima giovinezza, fece un tabernacolo di legname all'antica, cattedre, cornici, apparati di festa, banchi e

---

[1] Vasari (Giorgio), *Giuliano da Majano*, in *Le Vite*, II, 1878, p. 467 (ed. Milanesi); Baldinucci (Filippo), *Giuliano da Majano*, in *Notizie*, I, 1768, pag. 547; Fabriczy (C. Df), *Giuliano da Maiano architetto del duomo di Faenza*, in *Archivio storico dell'arte*, III, 1890, p. 440; Fabriczy (C. v.), *Giuliano da Maiano*, in *Jahrbuch der preuss. Kunsts.*, XXIV, 1903, p. 137; Id., *Giuliano da Majano in Siena*, in *Jahrb* sudd., XXIV, 1903, p.; 320; Id., *Giuliano da Majano in Macerata*, in *Jahrb* sudd., XXVI, 1905, p. 40; Schottmuller (F.), *Arbeiten von Giuliano da Majano*, in *Amtliche Berichte*, XXXIX, 1917-8, p. 79-80; Grigioni (Carlo), *Il duomo di Faenza*, in *L'Arte*, 2, XXVI, fasc IV, Roma, 1923.

stalli, porte e finestre, per la badia di Fiesole; soffitti, armadi, bancali per la chiesa e il chiostro di S. Maria della Neve in via Sangallo di Firenze; forsanco la porta intagliata per la cappella Pazzi, come altri lavori allogatigli da Jacopo de' Pazzi, per il palazzo poi Pazzi-Quaratesi, per la villa a Montugli, per il capitolo di Santa Croce.

Nel 1461 presentò, in concorrenza del Verrocchio e di Desiderio da Settignano, un disegno per l'Oratorio della Madonna della Tavola nel duomo d'Orvieto. Nè lui, nè quei colleghi vinsero il concorso, poichè ogni preferenza era data di consueto ai Senesi dagli Orvietani, per tutto quanto riflettesse il loro Duomo. Con quel disegno inizia tuttavia, a nostra conoscenza, Giuliano da Maiano, la sua attività nel campo architettonico. L'anno seguente, 1462, essendo partito Michelozzo da Firenze, continua il palazzo dello Strozzino, iniziato da quell'architetto. Non abbandona, tuttavia, Giuliano l'opera di legnaiuolo, ed è lui, insieme con Giovanni da Gaiuole, che, nel 1463, imprende a costruire un lato degli armadi della sagrestia di S. M. del Fiore (quello sottostante al finestrone), a seconda degli altri già eseguiti, e la ghirlanda con gli spiritelli sugli armadi medesimi. Così lavora due candelabri di legno per Santa Monica, un pulpito per S. Maria Nuova di Firenze.

Riprende il lavoro d'architetto, disegnando il rinnovamento della Collegiata di San Geminiano, nel 1466; la cappella, nella stessa chiesa, di Santa Fina, l'anno 1468: cappella che fu però eretta con l'aiuto e la decorazione del suo minore fratello Benedetto. Con lui lavora in pietra, pur non lasciando i lavori di legname, come la sedia presso l'altar maggiore del duomo pisano, quella cioè «dove hanno a stare il prete, il diacono e suddiacono», e un'altra posta nella nave grande.

Nel 1470 fornisce il disegno per la costruzione nuova del monastero di S. Flora e Lucilla in Arezzo; due anni dopo lo troviamo a Sarzana per divisare la costruzione del palazzo del Capitano; nel '73 inizia il palazzo Spannocchi in Siena; nel '74 pone la prima pietra al duomo di Faenza, da lui disegnato, e condotto, secondo i suoi dettami, da Mariotto di Giovanni Fiorentino;

Fig. 248 — Imola: Cortile della Rocca.

nel '75 prende parte al rinnovamento delle sale del Consiglio e dell'Udienza in Palazzo Vecchio. Con deliberazione del 1º aprile 1477. vien eletto capomaestro del Duomo di Firenze, « primum caputmagistrum cupole lanterne et templi dicte ecclesie ».

Il 9 giugno 1477 il Cardinale Andrea Giacomo Venier ringraziava Lorenzo de' Medici d'aver ordinato a Giuliano da Maiano di recarsi a Recanati per la fabbrica del suo palazzo, cominciatagli sin dal 1473; e Giuliano si portò a Recanati, promettendo al Cardinale di tornare la primavera seguente, ma questi ripregò Lorenzo de' Medici « per che dubitamo che non sia invillupato nella opera della chiesa de Faenza et in altri lavori costì'... a farlo venir presto ». Giuliano acconsentì a continuar il palazzo già iniziato, che fu poi dei Carradori e oggi dei Garalli.

Nel 1480. l'architetto compì il tabernacolo della Madonna dell'Ulivo, oggi nella Cattedrale di Prato, condotto insieme con i suoi due fratelli Benedetto e Giovanni (questi già morto nel 1478). Nel 1481, recandosi a Loreto, passò per Urbino; e a Loreto, per invito di Girolamo Basso della Rovere, lavorò intorno alla fabbrica con Benedetto, che, sul suo disegno, scolpì la porta della Sagrestia della Cura, mentre egli ne intarsiò i battenti.

Nel 1481 diede il disegno per la porta di San Domenico di Recanati, eseguita da maestri lombardi; il Consiglio di Macerata affidò a lui, « existentis ad fabricam S. Marie de Laureto, optimi et probati magistri in huiusmodi exercitio », lavori per il palazzo maggiore.

Nel 1485 andò a Napoli, e fornì disegni a Ferdinando d'Aragona per le sue fabbriche, porta Capuana, e i palazzi di Poggio Reale e della villa Duchesca, intorno ai quali lavorò nel 1487 e nel 1488.

Nel 1487 elaborò piani e modelli per il coro del Duomo di Perugia e per Loreto. I lavori gli toglievano modo di adempiere il suo compito di provveditore di S. Maria del Fiore; e nel 1488 fu rimosso da quell'ufficio, « quod sit ocupatus circa hedificationem fiendam per Serm. Regem ferdinandum in civitate Neapoli nec non circa perfectionem edis Dive Marie Delloreto ».

Fig. 249 — Imola: La rocca.

Fig. 250 — Dozza: Cortile della rocca.

Nel 1490 disegnò il soffitto per Sant'Eligio di Napoli, prese parte al concorso per la facciata di S. Maria del Fiore, e morì a Napoli il 17 ottobre 1490.

* * *

Giuliano da Maiano, che portò fuor di Firenze l'arte architettonica rinnovata, e la diffuse nelle Romagne, nelle Marche, nell'Umbria e a Napoli, esordisce, come maestro di legname, negli armadi della Sagrestia nuova di Santa Maria del Fiore, disponendo figure di profeti tratte da disegni di pittori — tra cui Maso Finiguerra e il Baldovinetti — sullo sfondo di nicchie donatelliane, con volta a cassettoni, arco decorato d'intarsi marmorei. Le tarsie della *Presentazione al tempio* e dell'*Annunciazione* (fig. 251), più complesse, comprendono tre arcate: la *Presentazione* ha uno sfondo, per ogni gruppo, di nicchie con profonde e grosse scanalature, volta a conchiglia e cornice traforata; dietro l'angelo e la Vergine dell'*Annunciazione*, gli archi di un loggiato s'aprono sopra un cortile, ampli, con larghe cornici e ornati geometrici ad intarsio nei pennacchi.

L'abitudine all'intarsio subito si manifesta nella prima grande opera architettonica di Giuliano da Maiano, la continuazione di palazzo Strozzino (fig. 252). Al bugnato irregolare e possente, che Michelozzo aveva ideato nella base dell'edificio, come in palazzo Riccardi, incassandovi le finestre rettangolari e le porte adorne di raggiera, succede un piatto e liscio bugnato, disposto in strisce d'altezza alterna, tirate come da squadra, con estrema finezza. Attorno alle bifore il ventaglio di conci culmina in una leggiera punta a cuore, intonata alla snella eleganza di proporzioni, che fa di palazzo Strozzino uno dei più rari e tipici esempi dell'architettura quattrocentesca in Firenze. Tale agilità e finezza di proporzioni, schiettamente fiorentina, si ripete nei sottili scudi appesi agli angoli e nel mezzo dell'edificio, sulla punta della bifora mediana, e la precisione che si nota nel delineare i solchi del bugnato riappare nell'intreccio dei nastri che si diramano come sottili antenne della mensola reggiscudo. Dobbiamo

Fig. 251 — Firenze, Santa Maria del Fiore. Alessio Baldovinetti e Giuliano da Majano: Armadio. (Fot. Alinari).

Fig. 252 — Firenze. Michelozzo e Giuliano da Majano: Palazzo Strozzino.
(Fot. Alinari).

aggiungere che se il modello e forse il disegno del primo piano risalgono a Michelozzo, la raggiera di conci, piatta, sottile, distesa, sembra ricondurci anche qui alla fine eleganza del maestro legnaiolo.

Il carattere dell'arte giovanile di Giuliano spiega la sua forma più eletta nei loggiati del chiostro delle Sante Flora e Lucilla in Arezzo (fig. 253), per l'ordine limpido, lo svolgimento tranquillo delle ampie linee, la stesura preziosa delle piallate superfici, come nell'architettura piatta e disegnata del palazzo Spannocchi in Siena (figg. 254 e 255), affine al tipo di palazzo Strozzi: quattro finestre rettangolari fiancheggiano per ogni lato la porta; bifore centinate s'aprono negli altri piani, ed ogni arco è accentato da una raggiera. Ma in questa uguaglianza di schema la differenza tra i due palazzi emerge profonda: le finestre del pian terreno, si disegnano a Siena molto più lunghe e snelle che in palazzo Strozzi, nè s'addossano pesantemente alla raggiera della porta, ma ne sono divise da un intervallo; e in rispondenza con questa maggior leggerezza di forme, s'accentua, nei piani superiori, l'ogiva delle raggiere, si allungano le finestre, diminuisce lo spazio fra esse e l'architrave; s'inarcano agili le mensole a reggere il cornicione multigrado, ricordando nella loro snellezza i coronamenti dei castelli trecenteschi e delle ville michelozziane, mentre in palazzo Strozzi si stringono fitte e brevi a sostegno della cornice. Lo scudo, per la forma allungata, l'elasticità delle curve, il distacco dal fondo, cui è trattenuto dalle volute aderenti dei nastri, ricorda, pur cadendo male sull'arco della finestra mediana, lo scudo di palazzo Strozzino; e infine il bugnato ha la forma piatta e lignea propria agli edifici dell'intarsiatore Giuliano.

Uno dei più eleganti palazzi del Quattrocento fiorentino, palazzo Antinori (fig. 256), attribuito anche al barocco Baccio d'Agnolo, rispecchia, nelle piane forme intarsiate, caratteri affini all'arte di Giuliano da Maiano. I conci delle pareti, segnati da solchi profondi e sottili, si dispongono, con semplicità eletta, in lunghe zone, quasi di assi piallate; lo scudo agile segna il centro del-

Fig. 253 — Arezzo, Sante Flora e Lucilla. Giuliano da Majano: Chiostro.
(Fot. Brukmann).

l'edificio, cadendo tra le due finestre mediane; spostata dall'asse del palazzo è invece la porta, con due finestre da un lato e una

Fig. 254 — Siena. Giuliano da Majano: Palazzo Spannocchi. (Fot. Lombardi).

dall'altro, sola e strana irregolarità nella fine architettura, che tanto ricorda, anche nel disegno appuntito delle raggiere, il secondo

ordine di palazzo Strozzino. E ancora all'inizio artistico di Giuliano, quale maestro di legname, e al fine palazzo Antinori, si

Fig. 255 — Siena. Giuliano da Majano: Palazzo Spannocchi. (Fot. Alinari).

pensa dàvanti al palazzo Magnani (fig. 257), in via de'Serragli, a Firenze, soprattutto per le tenui piallate assicelle del basamento.

Nel 1474 Giuliano iniziava la costruzione della cattedrale nuova di Faenza (fig. 258), ispirandosi. per la facciata e i fianchi,

Fig. 256 — Firenze. Giuliano da Majano (?): Palazzo Antinori. (Fot. Brogi).

alla chiesa di San Lorenzo, con i tre gradi rispondenti alle tre navate. Ma la grandezza e la misura del modello non si rispec-

chiano nella cattedrale, ove lo slancio segue un crescendo impetuoso e quasi eccessivo; smisurate appaiono le lesene che,

Fig. 257 — Firenze. Giuliano da Majano (?): Palazzo Magnani.

nel centro della facciata, salgono dalla base marmorea al timpano, culmine di tutta quell'altezza, schiacciato e breve. Note-

Fig. 258 — Faenza. Giuliano da Majano: Cattedrale.

vole è soprattutto la distribuzione nuova e calcolata delle aperture: un oculo sulla faccia delle navi laterali, un oculo grande al sommo della nave mediana, e due lunghe finestre librate sopra la porta, che si lega, in bel disegno a greca, con le due porticine minori, per mezzo della base marmorea. La novità di questo collegamento tra le aperture, che formano con le loro cornici la sola decorazione della facciata, allo stato presente, e ne seguono concordi lo slancio in altezza, fa della cattedrale di Faenza un esempio notevole dell'architettura fiorentina nella seconda metà del Quattrocento.

Anche per l'interno (fig. 259), l'architetto ricorse allo schema brunelleschiano di San Lorenzo, modificato profondamente dalla serie di volticelle, lungo la nave principale, invece del soffitto piano, e dal conseguente aumento di slancio, e ancora da una più audace e non può dirsi felice innovazione: l'abbinamento delle arcate, che distrugge il magnifico colpo d'occhio lungo i colonnati di S. Lorenzo, l'unità dell'effetto prospettico, con l'alternativa di colonne e fasci di pilastri, ed è, anch'esso, conseguenza logica della distinzione della nave in tanti campi rispondenti alle singole volticelle. Ammirevole è l'abside con la sua bella conca inghirlandata di oblunghe finestre a centina.

Alla calma forbita architettura del chiostro d'Arezzo torna il nostro pensiero davanti al nobile loggiato di palazzo Venier in Recanati (fig. 260), con le sue vaste arcate e la piatta forma dei capitelli, degli scudi e delle foglie, aderenti alla campana come liscio guanto (figg. 261 e 262). In Recanati, Giuliano disegnò anche le porte di San Domenico e di Sant'Agostino, enfatica, la seconda (fig. 263), per l'ombra di un robusto archivolto decorato d'encarpi, baldacchino trionfale, sulla rigida figura del Santo vescovo: tronca, l'altra (fig. 264), dalla lunetta spianata dietro le sporgenti linee del cornicione; tradotte, entrambe, per opera di qualche rude energico artefice locale.

Anche Benedetto, decorando la cappella di Santa Fina nella Collegiata di San Gimignano (fig. 265), mentre il fratello lavorava alla chiesa, ricorse al tradizionale esempio dato

Fig. 259 — Faenza. Giuliano da Majano: Cattedrale.

Fig. 260 — Recanati. Giuliano da Majano: Palazzo Venier.
(Fot. Bruckmann).

dal Brunellesco e da Donatello con la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo; ma tutto appesantiscono le larghe cornici e la massività dei fregi. Lunette con immensi oculi s'aprono alla base della volta, dipinta da Benozzo Gozzoli; i serafini, nella ghirlanda delle multiple ali, si stringono l'un l'altro, a fatica; due grandi nicchie arcuate s'aprono nelle pareti laterali, una nel

Fig. 261 — Recanati. Giuliano da Majano: Palazzo Venier. (Fot. Bruckmann).

fondo, adorna di tenda aperta, a mostrar, entro la nicchia, il momento di Santa Fina.

Il sepolcro di Bernardo Rossellino in San Miniato al Monte per il cardinale di Portogallo ispira lo scultore nella costruzione di questo monumento: comuni alle due opere sono l'arcata cieca della nicchia, il baldacchino agganciato all'arco, gli angeli ai lati della Vergine, che dall'alto guarda al sepolcro; ma Benedetto porta nell'architettura una complicazione di elementi, un pre-

dominio d'ornati, lontano dal prototipo. L'altare, sorretto da grosse michelozziane balaustre, ricco di fregi, si appoggia all'alto basamento di un'aula in prospettiva, con nicchie, e angeli entro nicchie, e rilievi celebranti la vita della Santa nel cornicione, che regge a sua volta le basi del sarcofago, oblungo cofano. L'ornato fiorisce ovunque, fitto e monotono: filze di conchigliette

Fig. 262 — Recanati. Giuliano da Majano: Palazzo Venier. (Fot. Bruckmann).

sull'orlo della mensa d'altare, teorie di grossi cherubini e di calici entro tondi, sulla base dell'aula in cui si custodisce il Sacramento adorato dagli angeli, candelabre minute sui pilastri, nastrini e rosette a corridietro sull'orlo del sarcofago. E come le forme scultorie tendono a inturgidirsi e a diventar macchinose, così l'ornato diviene banale e appariscente nelle stelle del fondo e nei pomposi ricami della cortina, agganciata alla ruvida cornice di grossi ovuli che circonda l'arco della nicchia.

Un edificio, nei dintorni d'Arezzo, veste le forme di Benedetto[1] da Majano: il portico (fig. 266), purtroppo molto restaurato, della chiesa di Santa Maria delle Grazie, ove non la sere-

Fig. 263 — Recanati, Sant'Agostino.
Giuliano da Majano e aiuti: Porta.
(Fot. Alinari).

nità ammirevole del chiostro dedicato alle Sante Flora e Lucilla riflettono le arcate balzanti dagli alti snelli pulvini, ma

[1] Vasari (Giorgio), *Benedetto da Majano*, in *Le Vite*, III, 1878, p. 333 (ed. Milanesi); Bode (W.), *Jugendwerke des Benedetto da Majano*, in *Repertorium fur Kunstw.*, VII, 1883-84, p. 149; Gianuizzi (P.), *Benedetto da Majano scultore in Loreto*, in *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, p. 176; Tschudi (Hugo von), *Eine Madonnenstatue von Benedetto da Majano*, in *Jahrbuch der Preuss. Kunsts.*, IX, 1888, p. 128; Supino (J. B.), *L'incoronazione di Ferdinando d'Aragona. Gruppo in marmo di Benedetto da Majano nel Museo nazionale del Bargello*, Firenze, Seeber, 1903; Bacci (Peleo), *Documenti su Benedetto da Majano e Andrea da Fiesole, relativi*

l'impeto brunelleschiano, con accenti più enfatici e improvvisi che nel Maestro: le cornici affilate espanse degli angusti piedritti e la tettoia erompente, ampia, adorna di formelle a cassettoni,

Fig. 264 — Recanati, San Domenico.
Giuliano da Majano e aiuti: Porta.
(Fot. Alinari).

rispecchiano al vivo il senso energetico delle linee brunelleschiane. Per il contrasto fra le colonne brevi e lo slancio dei pul-

---

al « Fonte Battesimale » del Duomo di Pistoia, in *Rivista d'Arte*, II, 1904, p. 271; Poggi (G.), *Un tondo di Benedetto da Majano*, in *Bollettino d'Arte*, II, 1908, p. 1; Schottmuller (Frida), *Benedetto da Majano*, in *Das Museum*, XI, 1909; Babelon (Jean), *Un médaillon de cire du Cabinet des Médailles. Filippo Strozzi et Benedetto da Majano*, in *Gazette des beaux-arts*, LXIII, IV, 1921, p. 202-210; Marquand (Allan), *A lunette by Benedetto da Majano*, in *Burlington Magazine*, XL, 1922, p. 128-131.

vini, gli archi di quest'ariosa pergola sembrano tendersi e cigolare al vento sui brevi puntelli.

Probabile opera di Giuliano e Benedetto da Majano in Roma è la cappella Carafa (fig. 267) in Santa Maria sopra Minerva.

Fig. 265 — San Gimignano, Chiesa Collegiata.
Benedetto da Majano: Cappella di Santa Fina.
(Fot. Alinari).

Fig. 266 — Arezzo. Benedetto da Majano: S. Maria delle Grazie.
(Fot. Bruckmann).

il cui arco d'ingresso richiama le forme dei portali di San Domenico e di Sant'Agostino a Recanati: pulvino altissimo su pilastri

Fig. 267 — Roma, Santa Maria della Minerva: Cappella Carafa. (Fot. Alinari).

a scanalature, cornici del pulvino sporgenti, espanse, e, sopra volute marmoree con rosa, due genietti simili, nella manierata

grazia del sorriso e dei folti cincinni, e nella massiccia struttura, ai putti di Benedetto.

I due artisti di frequente lavorarono uniti. Benedetto seguì

Fig. 268 — Faenza, Cattedrale.
Benedetto da Majano: Monumento al Vescovo San Savino — (Fot. Alinari).

a Faenza il fratello, e mentre questi costruiva la cattedrale, scolpì l'arca di San Savino (fig. 268). La piallatura caratte-

ristica delle forme di Giuliano da Maiano si rispecchia ancora nelle superfici, appena scavate per contenere l'arca e i rilievi, nelle cornici fibrose che forman telaio ai quadri. Benedetto, turgido e arruffato nei monumenti di San Gemignano e più negli ultimi, di Firenze e di Napoli, qui, diretto dal fratello, si studia di allontanare ogni rumor d'ombre, di lavorar in superfice, stirando la cassa e il frontone del sarcofago sulla parete stellata, scavando leggermente il marmo perchè i rilievi non emergano dalla intelaiatura sottile delle cornici. Spirito mutevole, Benedetto è ora dominato dall'arte del fratello legnaiolo, come più tardi dall'arte del Rossellino.

Gli accenti del rilievo s'afforzano nell'urna del Beato Marcolino (fig. 269), eseguita per l'arcidiacono di Forlì, Niccolò Asti, nel 1458, ora nel palazzo del Museo forlivese. Il coperchio, col vertice tronco, chiude nelle complesse cornici due angeli che stendono il rotulo, tra sventolii di stoffe, di chiome, di carta mossa dal vento; le figure dell'*Annunciazione* forman cimasa all'arca, sulle cui pareti, entro nicchie a conchiglia divise da pilastri, si vedono statue di Virtù: il bugnato fra nicchie e pilastri, richiama, nelle formelle tondeggianti, i tipici guancialetti di palazzo Strozzi.

Dopo aver unito il suo nome a quello dei fratelli Giovanni e Giuliano nel tabernacolo (fig. 270) dell'Ulivo a Prato, serico guscio che sembra scavato entro un gran fusto cilindrico, e ripete le proporzioni lunghe e le attillate sagome, frequenti nelle tarde opere di Giuliano, flettendo con slancio d'ali la nitida cornice, Benedetto lavora, solo, al ciborio dell'altar maggiore per la chiesa di San Domenico a Siena (fig. 271), che, nelle svelte forme e nel movimento chiaroscurale degli ornati, riflette, pur tra i dominanti ricordi fiorentini, qualche impronta caratteristica della contemporanea arte senese.

La ricchezza decorativa spiegata da Benedetto nell'agile ciborio di Siena aumenta e divien turgida e macchinosa nel pergamo di Santa Croce a Firenze. È dappertutto una straripante fioritura d'ornati: mensole foderate come di stoffa trapunta, reti di funi e di nastri, e cespi di foglie, e mazzi di spighe

e di fiori, e cornucopi rigonfi nella massiccia base; colonne scanalate frapposte agli specchi con quadri a rilievo, festoni allacciati alle ricurve basi delle colonne, fregi composti di strumenti della Passione, di ovuli, d'archetti, nella cornice del parapetto: un

Fig. 269 — Forlì, Galleria comunale.
Benedetto da Majano: Tomba del Beato Marcolino.
(Fot. Alinari).

ammanto appariscente, straricco e greve riveste e soffoca la costruzione; il traforo s'insinua dappertutto; le superfici son rotte, non per leggiere infossature, ma per addentramenti profondi; più non si riconosce il sottile e timido costruttore dell'arca di San Savino. Come l'architettura, si è trasformata la scultura: i risalti sono forti, i panneggi complicati, ricco lo scenario dei

rilievi figuranti la vita di San Francesco, ampi e rigonfi i panneggi sulle matronali statue delle Virtù entro nicchie; l'eleganza

Fig. 270 — Prato, Cattedrale. Giuliano e Benedetto da Majano: Tabernacolo. (Fot. Alinari).

della decorazione fiorentina è soffocata da questo groviglio d'ornati e dal grosso lavoro del marmo.

Fig. 271 — Siena, San Domenico. Benedetto da Majano: Ciborio.
(Fot. Alinari).

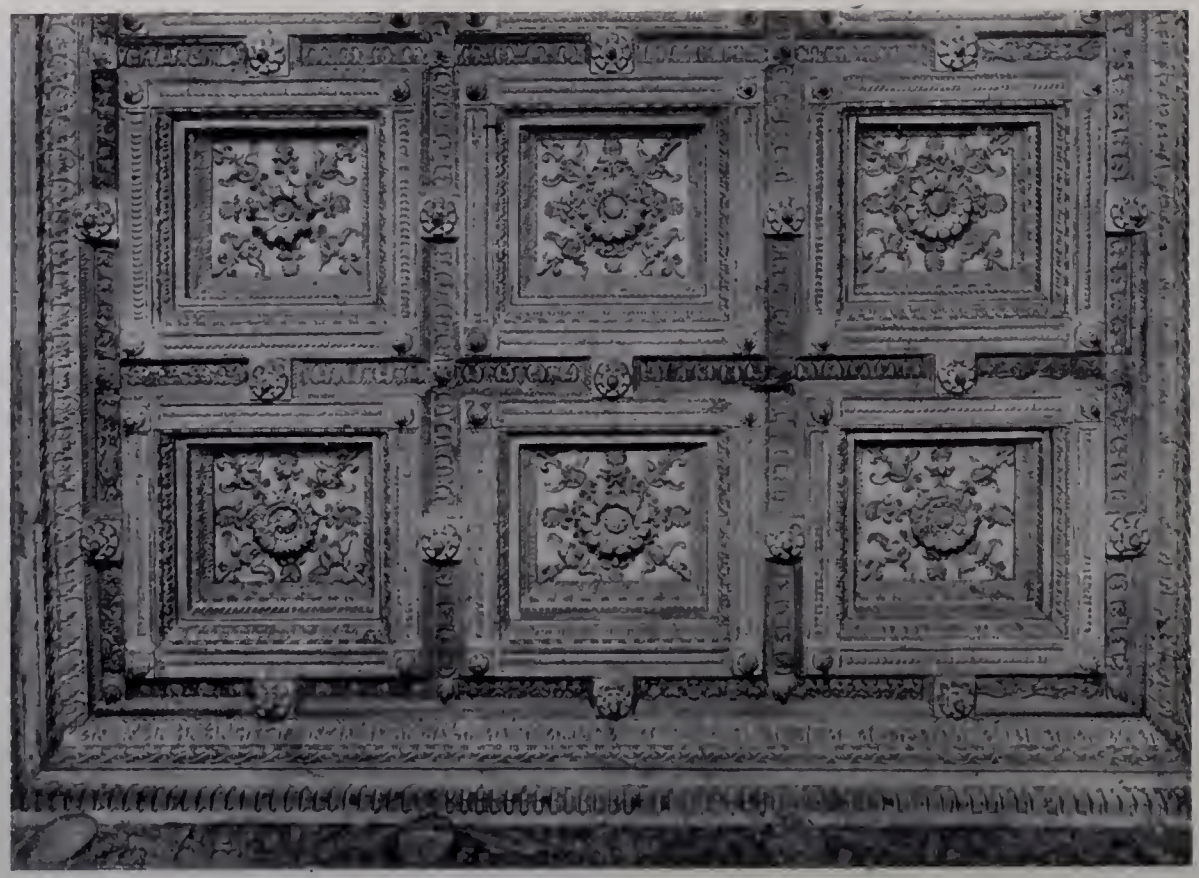

Fig. 272 — Firenze, Palazzo Vecchio. Benedetto da Majano: soffitto al Salone degli Otto.
(Fot. Alinari).

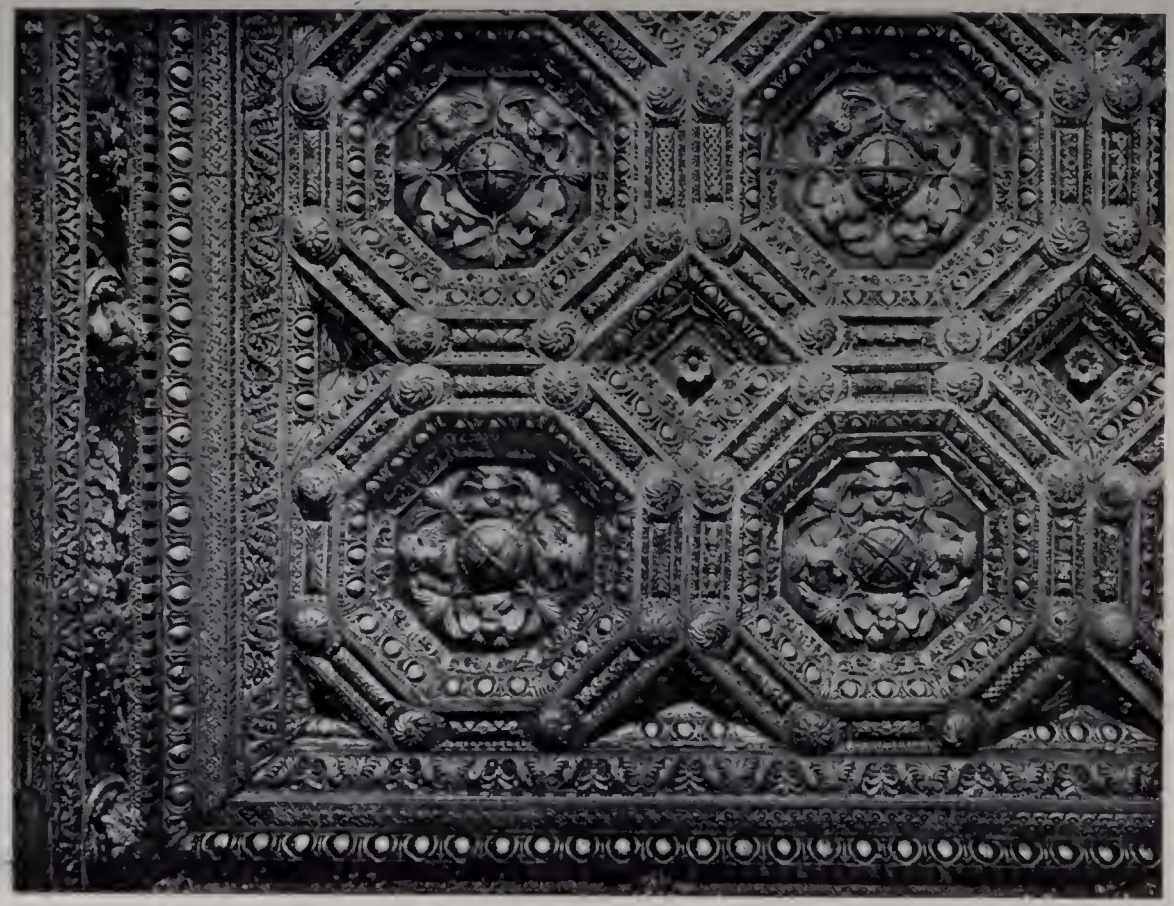

Fig. 273 — Firenze, Palazzo Vecchio. Benedetto da Majano: Soffitto della Sala d'udienza dei Priori. (Fot. Alinari).

Simile abbondanza decorativa si ripete nel soffitto della Sala degli Otto e nelle porte di Benedetto da Majano in Palazzo Vecchio. Il primo (fig. 272), adorno di lacunari con rose e gigli sor-

Fig. 274 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Benedetto da Majano: Porta d'ingresso alla Sala dell'Orologio.
(Fot. Brogi).

retti da teste alate di cherubi, bigi sul fondo azzurro, è più complicato del soffitto michelozziano al salone dei Duecento: i cincischiati fregi non si dispongono, attorno alle grandi rose, ricche d'effetto per gli svariati scorci delle corolle, con la gemmea semplicità, il ritmo facile degli stilizzati gigli fiorentini nel soffitto di Michelozzo, prototipo ai decoratori di Palazzo Vecchio

E tale complessità, ricchezza, frastuono d'ornati, aumenta nel secondo soffitto, sopra la Sala d'Udienza dei Priori (fig. 273).

Una delle matronali Virtù annicchiate nel pulpito di Santa

Fig. 275 — Firenze, Palazzo Vecchio.
Benedetto da Majano: Porta nella Sala dell'Orologio.
(Fot. Brogi).

Croce troneggia dall'alto della porta di Benedetto che mette alla Sala dell'Orologio (fig. 274), contro l'archivolto che chiude un mezzo disco di marmo rosso, mentre sulla faccia della porta entro la Sala stessa (fig. 275), l'eretta figurina del Battista e i bei gruppi di putti e candelabri compongono fiorita cimasa. Anche qui Benedetto da Majano accumula ornati

sopra ornati, inserendo, tra le volute del capitello, conchiglie con figurine di Virtù, e sui festoni della trabeazione centauri marini, chimere, un minuto popolo mitologico, e busti classici entro medaglioni nella base dei candelabri d'appoggio ai

Fig. 276 — Loreto, Basilica della Santa Casa.
Giuliano da Majano: Porta.
(Fot. Alinari).

tondi putti nudi, che rinnovano il festoso donatelliano motivo. Lo schema del portale nella Sala dell'Orologio, coronato da lunetta sopra un'adorna trabeazione, si ripete nella sagrestia della Basilica della Santa Casa a Loreto (fig. 276), che, disegnata da Giuliano e ornata dal fratello, evoca, non ostante l'aggetto crudo e sommario della cornice, caratteristico di

Giuliano, tipi di porte in palazzo ducale d'Urbino, per eleganza di proporzioni slanciate.

Benedetto da Majano lavorava, anche in Loreto, di fianco al fratello; a lui risale il lavabo in marmo (fig. 277), che, nella

Fig. 277 — Loreto, Basilica della Santa Casa.
Benedetto da Majano: Lavabo.
(Fot. Alinari).

Sagrestia, carico di ovuli e dentelli, circondato da un facile ricamo di grossi fiori stellati, spiega l'appariscente ricchezza e lo scarso buon gusto delle opere tarde di Benedetto.

Ritroviamo il minore dei fratelli, dopo questi lavori eseguiti nella Casa di Loreto, che ebbe tra gli architetti Giuliano, lavorare in Firenze, nel 1489, per la chiesa napoletana dei mo-

naci di Monteoliveto, a un grande trittico (fig. 278) marmoreo, con le statue dei SS. Giovanni Battista ed Evangelista entro

Fig. 278 — Napoli, Chiesa di Monte Oliveto.
Benedetto da Majano: Pala d'altare — (Fot. Alinari).

nicchie, negli scomparti minori; l'Annunciazione nel mezzo, sullo sfondo di un ricco scenario architettonico; storie di Cristo

Fig. 279 — Firenze, Santa Maria Novella. Benedetto da Majano: Monumento a Filippo Strozzi. (Fot. Alinari).

e della Vergine nella predella, due putti reggifestoni e due brevi pinnacoli sulla cornice. I rilievi sono duri e pesanti, come nel monumento a Filippo Strozzi (fig. 279), in Santa Maria Novella, del 1491, composto sullo schema caro ai primi seguaci del Brunellesco: il sarcofago, sotto l'arco d'un fornice, adorno di fregi e d'una mensola, nella chiave dell'arco, con il rilievo dell'agnello mistico. E la grossa scultura di Benedetto, che ripete, ancora, il motivo rosselliniano degli angeli attornianti la Vergine entro ghirlanda, sembra imbarocchirsi all'unisono con le pitture di Filippino nella stessa cappella: si aggrovigliano le vesti degli angeli come appesi per funi al soffitto, e il coperchio del sarcofago, perduta la forma classica, appare indefinito nella sua gibbosa rotondità.

La gentilezza d'espressione, che sembrava alleggerire alquanto i macchinosi angeli del monumento Strozzi, scompare dalle statue della Cappella di San Bartolo (fig. 280), a San Gimignano, ultima evocazione della cappella sepolcrale di San Miniato, nelle forme sempre più turgide faticose e manierate di Benedetto, che lega il suo nome alla storia dell'architettura del Quattrocento per una sola grande opera, eseguita fra il 1480 e il 1490: palazzo Strozzi (fig. 281), dove egli si valse del modello creato da Giuliano in palazzo Spannocchi di Siena, studiandosi, secondo le proprie tendenze, d'accrescerne l'imponenza. Il bugnato, graffito a Siena, è massiccio nel palazzo fiorentino; i conci si allineano in file di gonfi cuscini, sventaglian con brunelleschiana elasticità raggiere attorno porte e finestre come in palazzo Riccardi; e in rapporto a questo spessore di bugne tondeggianti, appaiono delicate le colonne delle bifore, i lunghi dentelli delle cornici, ligneo, nella estrema semplicità dei fregi, nell'affilatezza degli orli e degli spigoli acuti, lo stupendo cornicione, opera del Cronaca, accento d'ombra e di vita, nelle sue tese taglienti sagome. Una sola porta s'apre in ogni faccia, fiancheggiata da file di finestre rettangolari; una serie di bifore nei due ordini superiori, adorne di stemmi o di rosoncini. Questa decorazione robusta e calma, s'in-

tona alla compattezza del turgido bugnato, alla massa grandiosa, alla regolarità solenne meditata incolore dell'imponente edificio.

Fig. 280 — San Gimignano, Chiesa di Sant'Agostino.
Benedetto da Majano: Cappella di San Bartolo — (Fot. Alinari).

Complesso e veramente nuovo al Quattrocento fiorentino è, in questo palazzo di moderno sviluppo, il cortile (fig. 282)

del Cronaca, con un portico inferiore, il secondo piano diviso in grandi spazi centinati da pilastri che poggiano la base sulla cornice dell'ordine inferiore, l'ultimo aperto da loggia con forti balaustre: trama robusta che prelude al Cinquecento e ha qualche riscontro solo nell'aula del Cronaca in Palazzo Vecchio, e nel vestibolo della sagrestia di San Lorenzo, opere complicate, ampie, vigorose. Nessun esempio affine si trova nell'arte antecedente e contemporanea di Firenze. Lo spazio rettangolare del cortile sembra contener a fatica tutte queste colonne, queste salde masse, queste cornici ampie affilate grige: la timidezza dei maestri di legname vien meno; la definizione delle linee è marcata; l'impalcatura delle cornici, messa in rilievo secondo la tradizione brunelleschiana, acquista cinquecentesca ampiezza.

Ultima architettura nota di Giuliano da Majano è la porta Capuana a Napoli (fig. 283), costruzione a due piani, aperto il primo da un arco trionfale, e il secondo, opera del continuatore Fancelli, da grande nicchia albèrtiana entro un'edicola classica, decorata nel parapetto di ristampati rilievi donatelliani, echi di Mantova.

Le facciate lisce, il disegno ad intarsio di Giuliano, in contrasto con la turgidezza di forme, la massività d'ornati, l'ampollosità del frondoso Benedetto, rievocano, nella seconda metà del Quattrocento, il tipo degli ultimi palazzi trecenteschi di Firenze, e preludono all'arte del nobile artista, che chiude la tradizione architettonica del Quattrocento fiorentino, Giuliano da Sangallo.

* * *

La scuola del Brunellesco si fregia ancora, nel Quattrocento, di due celebrati nomi: Simone del Pollaiolo, detto il Cronaca,[1] e Giuliano da Sangallo.

---

[1] Vasari (Giorgio), *Simone detto il Cronaca*, in *Le Vite*, IV, 1879, p. 441 (ed. Sansoni); Capponi (Carlo), *Lettera di Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca non mai stampata*, Firenze, Cellini, 1856; Tassinari (Giuseppe), *A proposito dell'antico disegno della facciata di S. Croce attribuita a Simone del Pollaiuolo, lettera storico-critica*, Firenze, Galletti, 1857; Badia (Iodoco del), *Tre lettere di Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca* (Nozze Andreini-Biagini), Firenze, Insegna di S. Antonino, 1869; Fabriczy (C. v.), *Simone del Pollaiuolo, il Cronaca*, in *Jahrbuch der Preuss. Kunsts.*, XXVII, 1906.

Fig. 281 — Firenze. Benedetto da Majano: Palazzo Strozzi.
(Fot. Alinari).

Simone di Tommaso d'Antonio Pollaiuolo, detto il Cronaca, nacque il 30 ottobre 1457; giovanissimo si condusse a Roma, ove esercitò forse la sua arte di scalpellino, e, secondo il Vasari, «avendo molta inclinazione all'arte dell'architettura, ...cominciò a considerare le bellissime anticaglie di quella città, e dilettandosene le andava misurando con grandissima diligenzia. Laonde seguitando, non molto poi che fu stato a Roma, dimostrò avere fatto molto profitto sì nelle misure, e sì nel mettere in opera alcuna cosa. Per il che fatto pensiero di tornarsene a Firenze, si partì di Roma, ed arrivato alla patria, per esser divenuto assai buon ragionatore, contava le maraviglie di Roma e d'altri luoghi con tanta accuratezza, che fu nominato da indi in poi il Cronaca: parendo veramente a ciascuno che egli fosse una cronaca di cose nel suo ragionamento ».

Attese a completare il palazzo di Filippo Strozzi, cui tanto piacque «il modello che gli fece del cortile e del cornicione che va di fuori intorno al palazzo, che conosciuta l'eccellenza di quell'ingegno, volle che poi il tutto passasse per le sue mani, servendosi sempre poi di lui. Fecevi dunque il Cronaca, oltre la bellezza di fuori con ordine toscano, in cima una cornice corintia molto magnifica, che è per fine del tetto ». E il Vasari continua a lodare le proporzioni del cornicione di palazzo Strozzi, e gli ornamenti che fece fare anche al ferraio Niccolò Grosso Caparra, e «il ricchissimo cortile d'ordine corintio e dorico, con ornamenti di colonne, capitelli, cornici, fenestre e porte bellissime ». Capomaestro dei muratori del palazzo Strozzi era il Cronaca, prima della morte del fondatore del palazzo medesimo (14 maggio 1491), come appare da un documento, ove l'architetto è anche chiamato capomaestro degli operai stessi «super sala magna nova palatii populi florentini ».

Nel 1495, mentre lavorava nella Sala del Consiglio di Palazzo Vecchio, fu anche eletto capomaestro del Duomo fiorentino; finì di voltare, probabilmente nel 1496, la cupoletta dell'atrio della sagrestia di Santo Spirito.

Il Cronaca, celebrato come architetto, fu chiamato, nel 1497, a Roma, dal papa Alessandro VI « pro consulendo circa

Fig. 282 — Firenze, Cortile di Palazzo Strozzi.
(Fot. Alinari).

modellum cuiusdam edifitii », nel 1499, a Imola, da Caterina Sforza « pro conficiendo vel reaptando quemdam (*sic*) eius

fortilitium ». Il consigliere, anche a Firenze, era in voga, e, più che a grandi opere d'architettura, si applicò a restauri.

Fig. 283 — Napoli: Porta Capuana.
(Fot. Alinari).

Non si murava, come una volta si faceva: lo affermò lo stesso Cronaca agli Operai del Duomo, di cui era capomaestro. Scrisse

anzi, per ciò, agli Operai stessi, dicendo di percepire il salario di 25 fiorini larghi all'anno, « e che non gli pare di guadagnarli, ed essergli sopra la coscienza ». E gli Operai lo rielessero nell'aprile del 1502 a capomaestro, riducendogli ad annuali 12 fiorini il salario.

Dal 1502 al 1504 Rinieri di Bernardo Dei acquistò diverse case, nell'area delle quali, secondo Geymüller e Stegmann, sorse, per opera del Cronaca, il palazzo, ora Guadagni, in piazza Santo Spirito, proprio nel tempo in cui l'architetto costruiva per gli Operai di Santa Maria del Fiore la casa dove Michelangelo Buonarroti avrebbe scolpito le statue dei dodici Apostoli a lui allogate.

Avendo la chiesa di San Salvatore all'Osservanza, poi chiamata San Francesco al Monte, minacciato rovina, si fece, al principio del '500, un'adunanza di parecchi maestri, alla quale parteciparono tra gli altri Leonardo da Vinci, Giuliano da Sangallo e Simone del Pollaiolo, che disse di « haverne dato altra volta giuditio, et a lungo ragionando con frate Lorenzo, e che il poggio è maculato dalle acque, e l'edifitio male fondato, et è necessario levar l'acque d'intorno ». Sembra probabile che l'edificio fosse allora rinnovato sul modello del Cronaca, al quale il Vasari lo attribuisce.

Nel 1505 per la Compagnia delle Donne di Maria Vergine in Castelfranco presso Empoli costruì un altare; e così in altre piccole cose si disperse l'elevato ingegno del Cronaca, che « fu », scrive il Vasari, « ne' moderni tenuto il più eccellente architettore che fusse nella città di Fiorenza ». Morì il 21 settembre 1508.

* * *

La tradizione attribuisce a Michelangelo l'epiteto di « bella Villanella » per la chiesa del Salvatore o di San Francesco (fig. 284), presso San Miniato,[1] opera in cui il Cronaca rivela,

[1] Cfr. Mazzanti-del Lungo-del Badia, *Raccolta delle migliori fabbriche di Firenze*, 1876, parte I, p. 25 e seg.; Landucci, *Diario fiorentino*, ed. J. del Badia, Firenze, 1883.

pur nell'agreste fisionomia della costruzione, la sua potente e ardita personalità. Il dominio dell'orizzontale, che toglie agli edifici del Pollaiolo lo slancio in altezza insito ad ogni membratura del Brunellesco, conferisce alla facciata della chiesa un'espressione semplice e grave, in piena armonia con la frase attribuita a Michelangelo: allo slancio verso l'alto delle moda-

Fig. 284 — Firenze. Simone del Pollajolo, detto il Cronaca: Chiesa del Salvatore.

nature brunelleschiane, succede un'espansione in larghezza significativa di risolutezza e di forza; quattro robuste cornici, due oblique, due orizzontali, terminano il primo piano della facciata, a sezione di trapezio, in rispondenza perfetta col basso triangolo del timpano classico; la dentellatura degli angoli, in pietra bigia, come tutte le cornici, formata da mattonelle lunghe e brevi, alterne, accentua il dominio dell'orizzontale, come i due rettangoletti infissi al sommo del secondo piano, sopra le finestre, con lo stemma dell'aquila ripetuto nel frontone

triangolare. La porta, disadorna, semplice, con timpano classico, si apre al pianterreno, tre finestre nell'ordine sovrastante, avvicinate alla cornice divisoria fra i piani come i due scudetti alla cornice del frontone: esse non ripetono il tipo brunelleschiano, ad arco, ma quello del Battistero, squadrato, con cimasa alterna a timpano triangolare o arcuato: lo schema decorativo

Fig. 285 — Firenze. Il Cronaca: Chiesa del Salvatore.
(Fot. Brogi).

della fronte è purissimo, nella sua limpidità, nella sua misura, nel vigore dei parchi accenti. E la zona trapezoidale che divide i piani, con la tensione in ampiezza, con lo slancio dei gomiti appuntati, richiama, nel mirabile edificio, le mordenti affilate sagome, le forbite lame dei gradi di un altro capolavoro del Cronaca: il cornicione di palazzo Strozzi.[1]

Le finestre alternate, a centina e ad arco, si ripetono all'in-

[1] Cfr. opere sopra citate, e Durm (J.), *Handbuch der Architektur*, 2, parte V (1903).

terno della chiesa (fig. 285), nel piano sovrastante alle cappelle, divise, com'esse, da pilastri, che, insieme con la trabeazione, limitano vasti specchi. Lo schema d'incorniciature, inaugurato dal Brunellesco nelle chiese di Santo Spirito e di San Lorenzo, si ripete lungo le pareti della chiesa, con sostituzione di finestre riquadrate alle finestre a centina, prolungamento dei pilastri divisorii fra le cappelle, nell'ordine sovrastante, e vigorosa latitudine di cornici; l'articolazione sottile e svelta degli edifici brunelleschiani si muta in ossatura ampia e solida, afforzata anche dalla balaustra in ferro battuto che percorre il second'ordine. La stessa apparenza tarchiata e robusta prende il vano d'altare, a pianta sviluppata in larghezza, a pareti adorne di specchi, a vasti pilastri invece del sottile brunelleschiano segmento negli angoli: tutte le zone che fasciano l'interno della chiesa son ampie e forti, come l'accentato, sopraelevato arco trionfale del presbiterio, che si ripete nella faccia d'ingresso (fig. 286); d'effetto mirabile è la continuità della nitida trabeazione, che dalle pareti cinge i pilastri dell'arco e svolta nel prebisterio: una potente serrata unità lineare unisce elemento a elemento, coordina per echi voce a voce. E l'ampiezza delle cornici di pietra serena, sul bianco delle pareti, infonde alla vigorosa costruzione una nota cromatica vivace e quasi vistosa che ancora evoca spontanea al nostro pensiero l'acuta definizione *michelangiolesca*.

Simile ampiezza d'arcate e gravità di proporzioni si ritrova nel cortile di palazzo Strozzi, come già notammo, parlando di Benedetto da Majano.

Non i vigorosi risalti di larghe cornici brune consueti alle architetture del Cronaca, ma forme a graffito tenui e festose presenta la facciata di palazzo Guadagni[1] (fig. 287), in piazza Santo Spirito a Firenze. La decorazione dipinta, di tondetti con rose negli intervalli tra le finestre a raggiera appuntata, e di un

[1] Cfr. opere sopra citate e Grandjean de Montigny (A.) e Famin (A.), *Architecture toscane*, Paris, 1815.

largo fregio floreale, e l'aperta loggetta che dà all'edificio un coronamento leggiero e arioso, tolgono alle facce del palazzo

Fig. 286 — Firenze. Il Cronaca: Chiesa del Salvatore.

l'accento spiccato proprio del Cronaca, nella chiesa del Salvatore e nel cortile di palazzo Strozzi, per sostituirvi una finezza rasata e preziosa, non vinta dall'espressione di forza intro-

Fig. 287 — Firenze. Il Cronaca: Palazzo Guadagni.
(Fot. Alinari)

dotta per mezzo del bugnato sugli angoli dell'edificio e in particolare del basamento.

Gli amplissimi archi (fig. 288) ripiegati ad ansa sulle cor-

Fig. 288 — Firenze. Il Cronaca: Cortile di palazzo Guadagni.

nici di un'interrotta trabeazione, e riflessi dall'ingresso al lato opposto del cortile, a formar scenografico frontespizio, non sono in armonia con le arcate a pieno centro aperte in un'altra faccia,

ma l'effetto dei due archi scemi e dei frammenti di loggiato ad essi uniti è ardita novità per Firenze. Spirito indipendente,

Fig. 289 — Firenze. Il Cronaca (?): Palazzo Horne.

il Cronaca, che già all'arco trionfale di San Miniato aveva impresso elasticità di molla, costringendolo a flettersi nello spazio, spezza la tradizione geometrica del Quattrocento fioren-

Fig. 290 — Firenze. Il Cronaca: Loggia superiore nel cortile di palazzo Horne.

tino e s'accosta, in questi grandi vigorosi archi ripiegati, ad effetti barocchi.

Al tipo di palazzo Guadagni s'avvicina palazzo Horne (fig. 289),

Fig. 291 — Firenze. Il Cronaca (?): Cortile di Palazzo Horne.

già degli Alberti, probabile opera del Cronaca, con robusto bugnato attorno alle finestre, bugnato a dentellatura, come sulla facciata di San Salvatore, lungo gli angoli, più ampio alla base, graduato

in spessore di piano in piano. L'armonia è guasta, sulla facciata, dall'asimmetrica disposizione delle finestre, ai lati della porta;

Fig. 292 — Firenze, Santo Spirito. Il Cronaca: Vestibolo della Sagrestia. (Fot. Alinari).

e, sui fianchi del palazzo, dall'accostamento delle due finestre mediane. Il cortile cinto di portici ad ampie arcate e di loggette superiori è adorno di un alto fregio a graffito (figg. 290-291), che

ricorda l'esterno di palazzo Guadagni, ma è disegnato con superiore eleganza, nelle snodate curve dei cornucopi, delle foglie, dei virgulti elastici; simili ai capitelli di palazzo Guadagni sono i capitelli del portico, con pisciformi volute, mascherette e

Fig. 293 — Firenze, Santo Spirito:
Capitello nel vestibolo della Sagrestia.
(Fot. Brogi).

monili e conchiglie, la decorazione varia e capricciosa prediletta dai Fiorentini al tempo di Giuliano da Sangallo, e spesso scolpita dal Rovezzano.

I caratteri del Cronaca si ritrovano anche nelle proporzioni ampie, nella complicata e libera disposizione di aperture a centina o a squadro, nel vigore delle cornici late.

La libertà inventiva, l'ampiezza cinquecentesca dell'arte del Cronaca si palesano appieno nel magnifico vestibolo della sagrestia di Santo Spirito (fig. 292), con volta a botte cadente sopra una forte trabeazione, sorretta, senza intermedio pulvino, da

Fig. 294 — Firenze, Santo Spirito:
Capitello nel vestibolo della Sagrestia.
(Fot. Alinari).

mirabili capitelli (figg. 293-294) di sei grandi colonne per lato. I fregi brunelleschiani di fuseruole, palmette, dischi infilati, scacchiere, corridietro si ripetono dappertutto, nelle cornici, nelle sottotrabeazioni, fra gli ornati della volta fastosa (fig. 295); ma l'insieme della decorazione non trova riscontri, per la sua opulenza e massività, nelle opere del tempo brunelleschiano e tra

i successori del Brunellesco. Con rigorosa disciplina geometrica sono distribuiti gli stucchi della volta entro quadrati e dischi con larga adorna cornice, legati l'un l'altro da grandi zone in

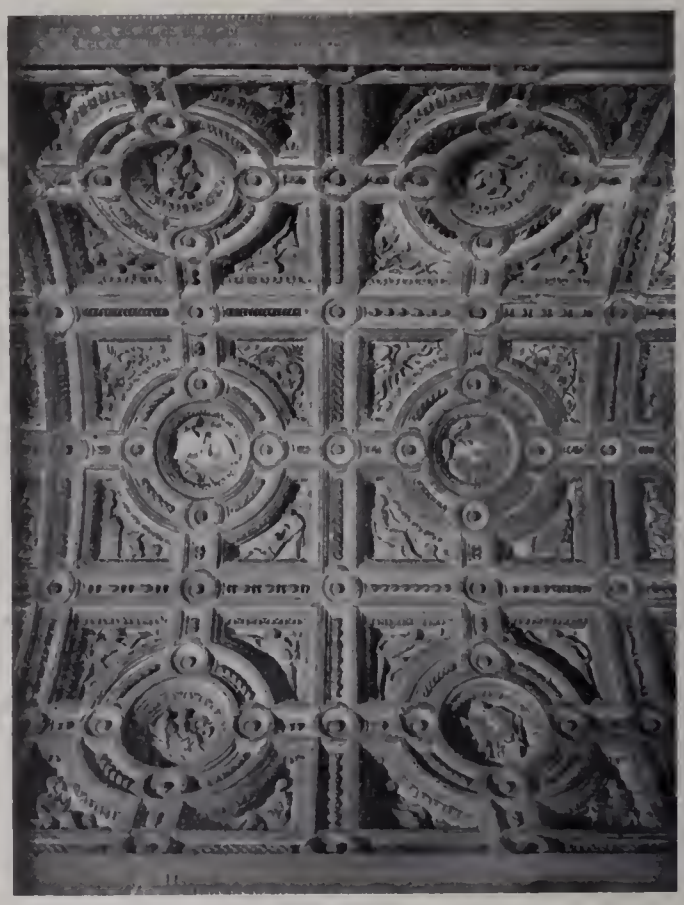

Fig. 295 — Firenze, Santo Spirito.
Il Cronaca: Particolare della volta sopra il vestibolo della Sagrestia.
(Fot. Alinari).

croce: ogni braccio si chiude con un tondo clipeo adorno di una palla nel centro. Una inesausta ricchezza di fregi si assiepa nella forte trama architettonica: delfini e conchiglie (fig. 296), volute di rami cadenti da vasi, scenette bibliche e mitologiche: la libertà di spirito propria all'arte del pieno Rinascimento trionfa in questa volta superba, dove la folla degli ornati trova

ordinamento preciso e sicuro entro i grandi riquadri geometrici; e il ripetuto motivo dei clipei e delle sbarre accentua la ferrea possente fibra della costruzione, la dignità dell'ornato

Fig. 296 — Firenze, Santo Spirito.
Il Cronaca: Particolare della volta sopra il vestibolo della Sagrestia.
(Fot. Brogi).

complesso grande e geometrico, concepita con una larghezza di schema senza precedenti nelle decorazioni di soffitti fiorentini.

Uno schema affine adotta Giuliano da Sangallo per il soffitto nella loggia della Villa reale di Poggio a Caiano, ma l'ornamentazione trita, a grottesca, le superfici poco varie di addentramenti e rilievi, sostituiscono minuzie di ricamo al dominio delle

articolate membrature, dell'armatura metallica sui fregi, proprio del grandioso vestibolo di Santo Spirito. La chiarezza d'effetto, cui giungono anche le più complicate costruzioni del Cronaca, si perde in quel rivestimento di regale stoffa.

Modificata e alterata dal Vasari nella sua fisionomia, un tempo cupa e grandiosa, è la Sala dei Cinquecento, in palazzo Vecchio, la cui direzione fu affidata, con decreto del 15 luglio 1495, a Simone del Pollaiolo (figg. 297 e 298).

Accenneremo infine all'ingresso della Confraternita di San Pietro Martire, insigne opera del Cronaca, per la bellezza delle robuste colonne, delle arcate enfatiche e grandiose, varie d'apertura, secondo la libertà costruttiva propria all'architetto di Palazzo Guadagni.

In forme vigorose, in linee marcate e grandi, il Cronaca interpreta gli schemi brunelleschiani, sottili e slanciati, traducendone l'espressione d'agilità in espressione di forza; Giuliano da Sangallo, più volte suo compagno di lavoro, nelle ampliate e serene traduzioni dello stile di Filippo Brunellesco, porta festività ed eleganza di raffinato fiorentino.

* * *

Giuliano da Sangallo[1] nacque nel 1445, e, seguendo le orme del padre dell'architettura rinascente, fu in Roma, a vent'anni,

---

[1] VASARI (GIORGIO), *Giuliano ed Antonio da San Gallo*, in *Le Vite*, IV, 1879, p. 267 (ed. Sansoni); BALDINUCCI (FILIPPO), *Giuliano da San Gallo*, in *Notizie*, II, 1770, p. 202; ROSSI (A.), *Nuovo documento su Giuliano da San Gallo*, in *Giornale di erudiz. artist.*, II 1873, p. 158; REDTENBACHER (R.), *Aus dem Pergamentcodex des Giuliano da San Gallo an der Barberinischen Bibliothek zu Rom*, in *Zeitschrift für bild. Kunst.*, XII, 1877, p. 113; HUELSEN (CHRISTIAN), *Sulla fortificazione di Roma progettata dal Sangallo nel 1534*, in *Römische Mittheilungen*, IX, 1894, p. 328-332; FABRICZY (C. v.), *Giulianos da Sangallo figürliche Kompositionen* in *Jahrbuch der Preuss. Kunsts.*, XXIII, 1902, p. 197; ID., *Giuliano da Sangallo*, In *Jahrbuch der Preuss. Kunsts.*, XXIII, 1902, p. 1; FABRICZY (CORNEL VON), *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo. Kritisches Verzeichniss*, Stuttgart, Gerschel, 1902; FALB (RODOLFO), *Il Taccuino senese di Giuliano da San Gallo, 50 facsimili di disegni d'architettura, scultura ed arte applicata*, Siena, Rod. Falb., 1902; FABRICZY (C. DE), *Progetto di Giuliano da Sangallo per un palazzo a Milano*, in *Rassegna d'Arte*, III, 1903, p. 5; FABRICZY (C. v.), *Eine bisher unbekannte Arbeit Giulianos da Sangallo*, in *Repertorium fur Kunstw.*, XXVIII, 1905, p. 190; GAMBA (C.), *Alcuni ritratti di Cecchino Salviati*, in *Rassegna d'arte*, IX, 1909, p. 4; SANGALLO (GIULIANO DA), *Il libro di Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiniano Latino 4424 con introduzione e note di Christiano Huelsen. Volume di testo e tavole*, Lipsia, O. Harrassowitz, 1911; HUELSEN (CHRISTIAN), *Escurialensis und Sangallo. Sonderaedruck aus den Jahreshetten des Oesterreichischen Archäologischen Institute*, Bd. XIII, p. 210-230, Wien, 1910.

a iniziarvi il libro di studî dall'antico, oggi nella barberiniana, così scrivendo: « questo libro è di Giuliano di Francesco Giamberti architeto, nuovamente da San Gallo chiamato, con molti disegni misurati et tratti dallo anticho chominciato a. d. n. s. MCCCCLXV in Roma ». Qui stette, durante gli anni del pontifi-

Fig. 297 — Firenze, Palazzo Vecchio: Sala dei Cinquecento — (Fot. Brogi).

cato di Paolo II, lavorando nel palazzo di San Marco, e, insieme con Meo del Caprino e altri muratori, tanto nel palazzo vaticano, quanto nella tribuna o loggia della Benedizione, eretta tra il palazzo stesso e la fronte della chiesa di San Pietro. A Roma dimorava ancora nel 1477 e nel 1478, quando al Cardinale di S. Pietro in Vincoli, Giuliano della Rovere, fabbricò il palazzo presso la Chiesa di cui era titolare. Ritornato a Firenze nel 1479, fu mandato dalla Signoria a Colle di Valdelsa, per le fortificazioni di quella terra, in compagnia del celebre legnaiuolo Francione, col quale, già da lui conosciuto a Roma,

eseguì poco più tardi, nel 1480. il modello in legno per il compimento della fabbrica di Santa Maria de' Servi. Un altro modello fece, nel 1482, col fratello Antonio, per il chiostro e la chiesa della Badia di Firenze. Nel 1483, lavorò un'*Adorazione dei Re Magi* per la sagrestia dell'Annunziata di Napoli; si adoprò come ingegnere militare, per la Signoria fiorentina, al forte di Sarzanello; compì per S. Maria de' Servi diversi lavori, anche il *Crocefisso*, che aveva sin dal 1481 cominciato a intagliare.

Nel 1485 rifece la fabbrica della Villa di Poggio a Caiano, venduta dai Rucellai a Lorenzo de' Medici, ed eresse la chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato. Mentre continuava queste opere, attese anche a lavori militari, a disegnare una porta per Santo Spirito in concorrenza di Giuliano da Maiano, le spalliere per il refettorio di San Pietro de' Cassinesi a Perugia, il chiostro degli Eremitani di Sant'Agostino davanti a Porta San Gallo. Nel 1488, Giuliano fece il modello, per il duca Alfonso di Calabria, di un grande palazzo; nell'anno seguente, quello della sagrestia ottagonale di Santo Spirito; nel 1490, costruì la dimora magnifica di Giuliano Gondi; nel 1492, iniziò la fabbrica del chiostro anteriore in Santa Maria Maddalena de' Pazzi in Borgo Pinti. Venuto in gran fama per le sue opere, Ludovico il Moro gli chiese il modello d'un palazzo, ch'egli portò a Milano, « dove », scrive il Vasari, « non meno fu onorato Giuliano dal duca, che e' si fusse stato onorato prima dal re, quando lo fece chiamare a Napoli ». Invero, presentato il modello al Duca, parve a questo « una cosa molto bella et degna della buona memoria di Lorenzo (*de' Medici*) et delli ingegni fiorentini ». Tornato a Firenze nel novembre 1492, tracciò per il Cardinale Francesco Piccolomini la pianta del nuovo edificio della Sapienza di Siena; e, nel marzo dell'anno successivo, gli Operai di Santo Spirito, adunatisi in Palazzo Vecchio, nella camera del gonfaloniere, incaricarono lui e Simone del Pollaiuolo di divisare, sodisfacendo a Piero di Lorenzo de' Medici, la decorazione della volta nell'atrio della sagrestia, che « sendo cominciata riccha e chon tante cholonne » si doveva fare « di pietra di macignio riquadrata e tavolata chon rose o altro che stesse bene ».

Nel 1494, il cardinale Giuliano della Rovere condusse con sè l'architetto in Francia, a Lione, ov'era la corte reale; e il cardinale di S. Pietro in Vincoli, così scrive il Vasari, « d'un modello che Giuliano aveva fatto d'un palazzo per lui, fece fare un dono al re; il quale modello era meraviglioso, ricchissimo d'or-

Fig. 298 — Firenze, Palazzo Vecchio: Sala dei Cinquecento. (Fot. Alinari).

namenti, e molto capace per lo alloggiamento di tutta la sua corte ». Il modello « fu tanto caro ed accetto al re, che largamente lo premiò e gli diede lode infinite, e ne rese molte grazie al cardinale che era in Avignone ». Prima di questo racconto, il Vasari ci dice che il Sangallo era venuto a Roma, « dove a papa Alessandro VI restaurò il tetto di Santa Maria Maggiore che ruinava, e vi fece quel palco ch'al presente si vede. Così nel praticare per la corte, il vescovo della Rovere, fatto cardinale di San Pietro in Vincoli, già amico di Giuliano fin quando era castellano d'Ostia, gli fece fare il modello del palazzo di San Pietro in Vincoli; e poco dopo questo, volendo edificare a Savona sua patria un pa-

lazzo, volle farlo similmente col disegno e con la presenzia di Giuliano ».

Il Sangallo con il cardinal della Rovere varcò le Alpi, a seguito di Carlo VIII, e, mentre il cardinale accompagnava sino a Napoli l'invasore, l'architetto s'arrestò a Savona per la fabbrica del palazzo. Riaccompagnò il suo patrono a Lione e ad Avignone, ov'era nella primavera del 1496, allorchè riprese la via del ritorno in Italia. Giunto ad Altopascio, fu fatto prigione dai soldati pisani coi suoi compagni di viaggio, e, per sei mesi, fu ritenuto in Pisa, durando allora la guerra tra Fiorentini e Pisani. La Signoria di Firenze con lettera diretta al Comune di Lucca (26 febbraio 1497) ne intercedeva la libertà, che fu concessa alla fine del giugno.

A Firenze, nello stesso anno, i Dieci di Balìa nominarono il Sangallo capomaestro del loro ufficio; nel 1499, fu chiamato a dar parere sopra il modo di rifar il campanile di San Miniato al Monte e di riparar la rovina che minacciava la chiesa di San Salvatore, ossia di San Francesco al Monte. In quell'anno, al 19 settembre, Giuliano era a Recanati, e dava quietanza generale al cardinale Girolamo della Rovere riguardo a tutti i lavori eseguiti con i suoi operai per la costruzione della Basilica di Loreto. In altro rogito, maestro Giuliano si obbligava a compiere il muro, a chiuder la volta e la cupola di quella basilica, ricevendo dai procuratori calce, pozzolana, mattoni, pietre, cemento, e il promesso compenso di mille ducati d'oro.

La cupola di Loreto si chiuse con solenni festeggiamenti il 23 maggio 1500. Nell'anno stesso, gli Otto della Balìa fiorentina gli chiesero disegni per provvedere alle fortificazioni di Borgo San Sepolcro, e, in seguito, lo adoprarono per ragioni guerresche, inviandolo a Empoli (1500), Arezzo (1502), Pisa (1508-1512); per ragioni idrauliche, a Colle di Val d'Elsa (1501), a Cortona (1502). Nel 1302, il 25 gennaio, prese parte alla solenne adunanza dei maestri fiorentini per giudicare del luogo più conveniente alla collocazione del *David* di Michelangelo; nel 1503, il 16 febbraio, gli Operai del palazzo del Podestà di Firenze ordinarono

di pagare Giuliano capomaestro per muraglia fatta nell'ufficio dei consiglieri di Giustizia e per le nuove stanze « ordinate et acte

Fig. 299 — Prato. Giuliano da Sangallo: Madonna delle Carceri. (Fot. Alinari).

al Magnifico Gonfaloniere di Giustizia nel palazzo de' Magnifici Signori ». Forse nel 1503 disegnò, secondo il Finelli, la decora-

zione della cappella de' Gondi in S. Maria Novella; nel 1508 fece il modello dall'altare della Madonna delle Carceri in Prato; nel 1511, il ponte della Spina a Pisa.

Il primo giorno del 1514, Giuliano fu nominato architetto della fabbrica di San Pietro, al posto di Bramante. E a Roma si occupò del restauro di via Alessandrina (1514-15); ma, scrive il Vasari, « essendo egli macero dalle fatiche ed abbattuto dalla vecchiezza e da un male di pietra che lo cruciava, con licenzia di Sua Santità se ne tornò a Fiorenza », ove morì il 20 ottobre 1516.

* * *

Tra le primissime opere di Giuliano da Sangallo è la Madonna delle Carceri, in Prato (fig. 299), capolavoro che apre all'arte fiorentina il secolo nuovo. All'esterno, l'edificio, costruito su pianta a croce greca, richiama le chiese romaniche per il rivestimento di marmo verde di Prato, ridotto, con mirabile semplicità, a zone che cingono e commentano le grandi linee dell'architettura. Le tre facce libere son decorate con l'adamantina purezza di linee, l'eleganza agevole e sobria propria alle più elette creazioni del Sangallo: due ordini di pilastri binati agli angoli, dorico al pianterreno, ionico al primo piano, una ampia trabeazione con fregio liscio, di marmo verde Prato, un frontone triangolare, una finestra riquadrata da eleganti cornici lisce, una porta con timpano pure triangolare,un attico quadrato, reggente, sopra un tamburo coronato di oculo, la copertura a cono tronco della cupola e la slanciata lanterna che segna il vertice dell'edificio.

Chiaramente ispirate alla cappella Pazzi sono cupola e lanternino della Madonna di Prato, svelti e torniti, cinto, il secondo, dalla ghirlanda di una balaustra fiorita. La decorazione scultoria è rigorosamente esclusa da queste chiare piane eleganti facciate: solo il giglio fiorisce sui capitelli dorici binati agli angoli dell'edificio. Tutte le membrature son classiche, ma fiorentinamente stirate in lunghezza e alleggerite: i pilastri come le finestre, che

Fig. 300 — Prato. Giuliano da Sangallo: Santa Maria delle Carceri.
(Fot. Alinari).

traggono maggiore slancio dalle sottili zone laterali di marmo verde Prato, prolungate sino a raggiungere la cornice della sottostante trabeazione. L'agilità della linea fiorentina si rivela in tutte le modanature della massa tagliata con nitore di cristallo.

All'interno (fig. 300), la pianta a croce greca offre una delle sue più incantevoli applicazioni: l'armonia delle parti è perfetta, e ottenuta con quella spontaneità e semplicità di mezzi che è dote precipua dell'arte di Giuliano da Sangallo. L'interno richiama la cappella Pazzi: pilastri, trabeazione, archi di pietra scura sul fondo bianco, specchi, grandi lunette stampate sulle pareti dalla curva della volta a botte; ma lo schema brunelleschiano assume fisionomia nuova per l'ampiezza e la riduzione degli elementi, riecheggianti da vano a vano della croce greca con cinquecentesca maestà; pilastri lineati, agli angoli dell'edificio, ricevono la trabeazione, e con essa gli archi della volta; un solo grande specchio si determina nella parete di fondo di ogni braccio, uno nelle pareti laterali. E la suprema limpida semplicità dell'organismo, l'ampiezza leggiera degli intervalli tra cornice e cornice, e delle volte ariose, si alleano all'attraente festività della decorazione: archi di festoni e piante lanceolate di gigli, snellezza di candelabre e sventolio di nastri sottili nel fregio (fig. 301), e ghirlande attorno a scudi gigliati, motivo trionfale interpretato con fiorentina grazia, e parte viva dell'architettura, per l'accento che imprime, risaltando sul minuto fregio, alle svolte, ai gomiti della trabeazione. Gigli e cespi di foglie, ovuli e dentelli forman ricco ornamento ai timpani delle porte (fig. 302). mazzi di gigli e simboli degli Evangelisti adornano i capitelli, il cui ornato, fine lavoro di cesello, non turba la proporzione, armoniosissima, del cespo fiorito, col pilastro da cui sorge. E infine, nei pennacchi (fig. 303), si ripetono i tondi robbiani con gli Evangelisti, dal grande brunelleschiano modello della cappella Pazzi. La cromia contribuisce all'incantevole ritmo della costruzione, ed è la cromia prediletta dal Brunellesco e da lui adottata per la cappella Pazzi: nota fondamentale, il tono scuro delle cornici, sul bianco delle nude pareti; note accessorie

Fig. 301 — Prato, Santa Maria delle Carceri. Giuliano da Sangallo: Fregio della trabeazione. (Fot. Alinari).

le vivide tinte della ceramica, bianco su azzurro, e giallo oro, che diffondono un'eco festosa per la magnifica croce greca.

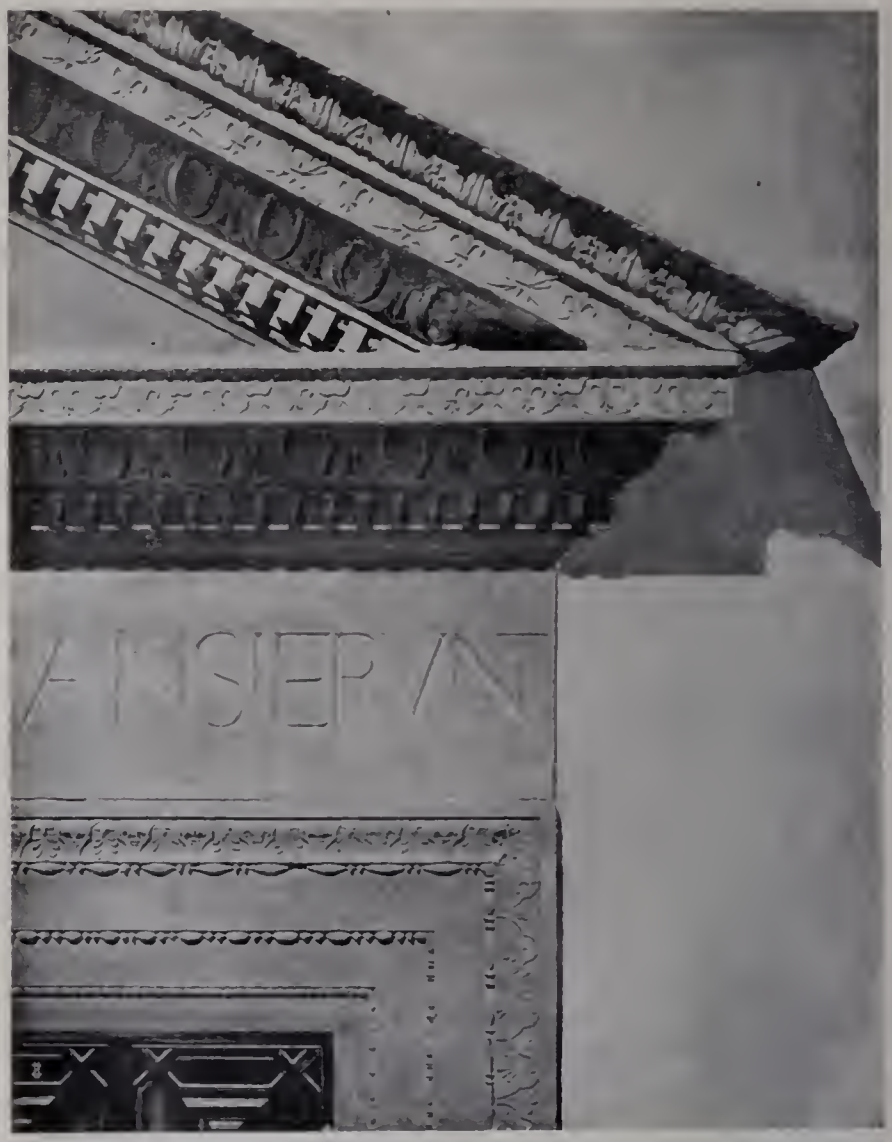

Fig. 302 — Prato, Madonna delle Carceri.
Giuliano da Sangallo: Particolare di una porta.
(Fot. Alinari).

La regolarità e la parsimonia dello schema classico conducono quasi alla freddezza l'arte di Giuliano da Sangallo nella facciata

e nel portico di S. Maria Maddalena de' Pazzi (fig. 304). La fronte si adorna solo della cornice a giogo spezzato — premiche-

Fig. 303 — Prato, Santa Maria delle Carceri. Giuliano da Sangallo: Cupola. (Fot. Alinari).

langiolesca —, sull'ampio finestrone centrale, di un arco sulla porta squadrata e di un piedistallo reggicroce, composto di

sbarre e di due ioniche volute, culmine armonioso del modesto edificio; nel chiostro, la monotonia degli intercolunni è interrotta dallo slancio di due superbe arcate sui lati maggiori, rette da pilastri quadri, che si ripetono, binati, negli angoli. L'eletto disegno delle modanature, l'architrave sottilmente lineato che corre lungo il portico, i capitelli finissimi, di tipo ionico, trasformato dallo sviluppo delle volute che si ripiegano sino a raggiungere il collarino, l'ampiezza delle arcate, cancellano la prima impressione d'aridità. E la tendenza del Sangallo all'ornato giocondo e ricco, si spiega nell'interno, nei festoni di frutta, nei cornucopi binati, negli intrecci di bastoncelli tronchi, a ghirlanda degli archi di cappelle, nei fregi delle cornici mirabili d'ancona, sugli altari orlati d'auliche zone di marmo candido. E anche qui, gli intervalli di muro fra vano e vano, gli spazi equilibrati delle cappelle, la calma apertura degli archi adorni per opera del Rovezzano, destano l'impressione di serenità e decoro propria all'arte del Sangallo.

Degna dell'architetto di S. Maria delle Carceri è la sagrestia di Santo Spirito (fig. 305), nobilissima costruzione di pianta ottagonale, divisa in due ordini: grandi arcate nel primo ordine; specchi nel secondo, con finestre a timpano triangolare, lunetta aperta da oculi, base ai segmenti della brunelleschiana volta. Pilastri binati agli angoli, trabeazioni ampie, larghi specchi (fig. 306) corniciati di pietra serena richiamano sempre gli schemi brunelleschiani, modificati dalla graziosa pianta ottagonale dell'edificio, dall'ampiezza dei riquadri e delle arcate, dall'assenza d'ogni nota di colore fuor del risalto fondamentale di bigio sul bianco. La ricchezza decorativa, che il Brunellesco aveva profuso nei rilievi di terracotta o di maiolica e nelle fitte cornici classiche di ovuli, dentelli, fuseruole, catene di fogliame, trecce e dischi infilati, è esclusa da questa chiara serena purissima costruzione, che da lui eredita l'equilibrio perfetto e l'agile, sebbene più marcata, ossatura. Come sempre, il Sangallo si mostra più diretto seguace del Brunellesco che il Cronaca, per la leggerezza delle sue costruzioni, di piano in piano assotti-

Fig. 304 — Firenze. Giuliano da Sangallo: Santa Maria Maddalena de' Pazzi.
(Fot. Alinari).

Fig. 305 — Firenze, Santo Spirito. Giuliano da Sangallo: Sagrestia.
(Fot. Brogi).

gliate ascendendo, senza gli slanci arditi degli archi e delle volte brunelleschiane, ma con disinvolta fiorentina snellezza.

Fig. 306 — Firenze, Santo Spirito. Giuliano da Sangallo: Sagrestia. (Fot. Alinari).

In contrasto con la semplicità estrema delle cornici, è la fioritura capricciosa della volta e dei capitelli, anche più minuziosamente adorni che nella chiesa di Santa Maria delle Carceri:

sottile lavoro di cesello piuttosto che di scalpello, dove l'artista, abbandonando ogni architettonico rigore, e staccandosi dagli esemplari brunelleschiani, lascia libero corso alle bizzarrie di una gentile e capricciosa fantasia, al gusto di un'eleganza piccina e

Fig. 307 — Firenze. Giuliano da Sangallo: Palazzo Gondi. (Fot. Alinari).

aggraziata, poco in accordo con l'aulica semplicità della trama lineare.

A Roma, il Sangallo costruì il chiostro di San Pietro in Vincoli, con archi tagliati nello spessore del muro, nettamente, senza cornice, sorretti da colonne, che riposano sopra un basso zoccolo e s'adornano, alternatamente, nei capitelli, delle armi di Giuliano della Rovere cardinale, poi papa: la calma, la spontanea eleganza dell'arte di Giuliano si rispecchiano nella trama eletta e sobria. Nel piano superiore si aprono, sull'asse delle arcate, finestre a telaio rettangolare, e nel centro del chiostro un baldacchino sorretto da quattro colonne, sopra una

vera da pozzo, eseguita, secondo il Vasari, per ordine di Antonio da Sangallo, dallo scultore Simone Mosca.

Le porte di palazzo Gondi (fig. 307), ad arco, secondo l'antico schema brunelleschiano, ma rilevate nelle cornici esterne, per

Fig. 308 — Firenze, Palazzo Gondi: Capitello nel cortile. (Fot. Brogi).

armonia con la massiccia raggiera, son modello alle sette finestre del primo e del secondo piano, sopra una sottile dentellata cornice. Fra le tre porte, s'aprono finestre rettangolari, com'esse incassate nel bugnato a cuscinetti; le pietre che formano il bugnato delle porte s'allungano per gradi, lasciando spiccato accento alla pietra mediana, gemma frontale nel diadema. E come nella sagrestia, di Santo Spirito, Giuliano da Sangallo ha studiato in palazzo Gondi i gradi del rilievo, di piano in piano sempre più leggieri, secondo le leggi architettoniche del Quattrocento fiorentino: il pianterreno, per lo sviluppo massiccio del bugnato, afferma la propria qualità di

basamento; il bugnato del secondo piano è definito a solchi profondi; nel terzo piano si ha soltanto la traccia disegnata, lievissima, dei conci. La sola decorazione ammessa, oltre le grandi slanciate raggiere attorno a porte e finestre, i dentelli

Fig. 309 — Firenze, Palazzo Gondi: Capitello nel cortile. (Fot. Brogi).

delle cornici, gli stemmi agli angoli dell'edificio, è una serie di croci con i bracci maggiori appuntati, che si disegna tra raggiera e raggiera, nel second'ordine.

Diverso è il carattere del cortile (fig. 308), dove Giuliano da Sangallo lascia libero volo ai suoi capricci di elegante decoratore: la veste ricamata di balaustre e capitelli non guasta la bellezza

delle modanature. Sopra l'alta e disadorna trabeazione che cinge i colonnati, sull'asse degli archi, si aprono finestre rettangolari; sopra le finestre, oculi, e nell'ultimo piano una loggia sorretta da pilastri cadenti sull'asse delle colonne del primo piano. Alle clas-

Fig. 310 — Firenze, Palazzo Gondi: Capitello nel cortile. (Fot. Brogi).

siche foglie d'acanto, si aggiungono, nei capitelli (figg. 309-311) vasi, cornucopii, pannocchie, messi all'unisono con le linee dell'architettura; in uno dei tipi preferiti, le foglie d'acanto strette alla campana e le frutta dei cornucopii, raccolte in mazzo proprio sotto l'abaco, a reggerne lo spigolo, accentuano la snellezza del capitello. Anche alle balaustre del magnifico scalone

(fig. 312) ,incise da profondi solchi a spira, donatelliano ricordo, si stringono grandi foglie avvinte da funi e disegnate col garbo dei fregi di Giuliano, con forte sottosquadro, creatore d'effetti di traforo, di bianco e nero, tipici a questo architetto orafo. Dalle

Fig. 311 — Firenze, Palazzo Gondi. Capitello nel cortile. (Fot. Brogi).

grottesche l'artista trae la decorazione per le pareti dei gradi: fogliami e animali, su fondo grezzo. Fiaccole annodate, motivo nobiliare, cingono il vertice dei peducci (fig. 313), e si ripetono nelle candelabre dei pilastri, nei fregi delle porte e nel soffitto della scala, per tutto l'atrio, leggiero, signorile, garbato, ove la decorazione, fantasioso ricamo, non infrange l'architettonica misura.

Per la famiglia Gondi, non solo Giuliano edificò il palazzo, ma condusse i restauri della cappella sepolcrale in Santa Maria

Fig. 312 — Firenze, Palazzo Gondi. Giuliano da Sangallo: Scala. (Fot. Alinari).

Novella (fig. 314), cinquecentesca costruzione, che sotto l'arcata di un'imponente edicola ospita il *Crocefisso* del Brunellesco, esile, stretta, macera figura, ancor dominata dallo spi-

rito gotico. Ai lati dell'altare, sorretto da forti balaustre, entro anguste zone limitate da alti pilastri e dall'ampia trabeazione,

Fig. 313 — Firenze, Palazzo Gondi. Giuliano da Sangallo: Capitello nel cortile. (Fot. Alinari).

si aprono piccole nicchie con angeli e si stendono bianchi specchi con neri dischi marmorei, lasciando sovranità alla grande nic-

Fig. 314 — Firenze, Santa Maria Novella.
Giuliano da Sangallo: Cappella funebre della famiglia Gondi.

chia mediana. La decorazione scultoria, ridotta al minimo, fine e precisa, non nuoce alla maestà del disegno, ampio e non grave: e dappertutto, intorno all'altare e sulle pareti laterali, nei grandi sedili di pietra con base in forma di sarcofago e binati specchi divisi da colonne e da mensole parate d'acanto, il rivestimento marmoreo intona, sul dominante bianco, la nota funebre del nero.

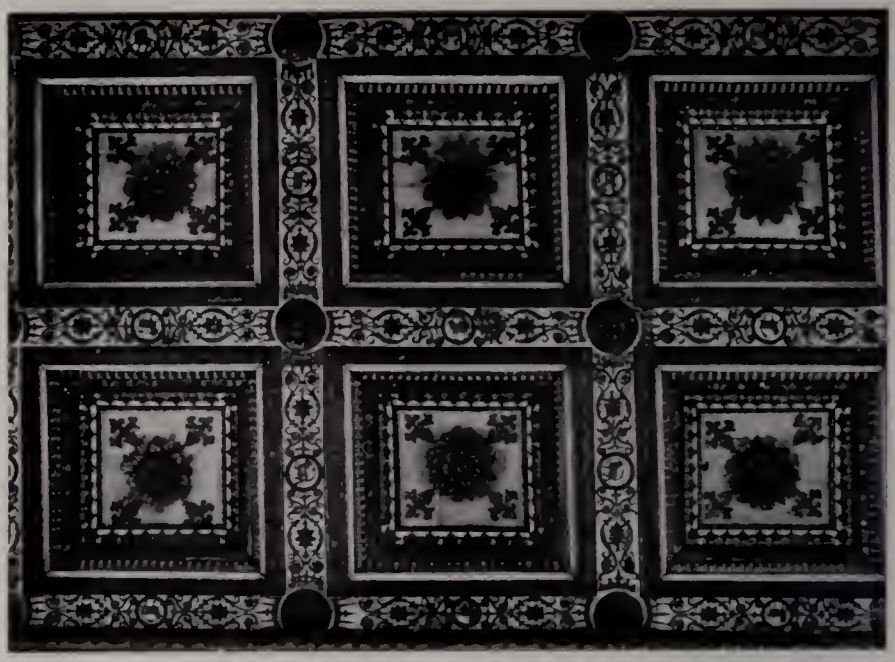

Fig. 315 — Roma, Santa Maria Maggiore. Giuliano da Sangallo: Soffitto. (Fot. Alinari).

Il soffitto in legno (fig. 315) per la navata principale di Santa Maria Maggiore, commesso al Sangallo, come il chiostro di San Pietro in Vincoli, dal cardinale Giuliano della Rovere, dà l'illusione di un'opera dei tempi dell'Impero Napoleonico, tanta è la finezza neoclassica dei fregi leggieri aurei su fasce già azzurre, tra le formelle incassate da forti cornici di ovuli, foglie, dentelli, corridietro, l'eleganza della decorazione nei fondi: fantastici gigli in diagonale attorno a una superba rosa. Clipei radiati, stretti fra quattro mezzi diademi a punte lanceolate, legano gli angoli delle fasce, volute di viticci e di foglie intrecciano

Fig. 316 — Poggio a Cajano. Giuliano da Sangallo: Villa reale.
(Fot. Bruckmann).

adorne cinture con dischi. E mentre in un soffitto del palazzo di Poggio a Caiano la trita ingombrante decorazione distruggeva la chiarezza del disegno architettonico, in questo soffitto, che si fregiò, benchè arbitrariamente, dal nome di Leon Battista Alberti, il sottile arabesco delle zone, in contrasto con la robustezza dei clipei e delle cornici dei cassettoni, segue ed ac-

Fig. 317 — Poggio a Cajano. Giuliano da Sangallo: Villa Reale. (Fot. Bruckmann).

centua il semplice chiaro disegno del rivestimento, meno complesso di quanti furon creati sulla fine del Quattrocento e i primi del secol nuovo a Firenze.

L'ammirazione umanistica per l'arte classica degenera in frigida imitazione, in un'opera tarda di Giuliano da Sangallo, la villa reale di Poggio a Caiano (fig. 316), dove nella facciata semplice, aperta da finestre rettangolari, s'affonda un atrio (fig. 317) studiato dai templi greci, con timpano triangolare amplissimo, fregio figurato, colonne ioniche, schiacciando, con la sua ampiezza, le semplici finestre sulla nuda fronte.

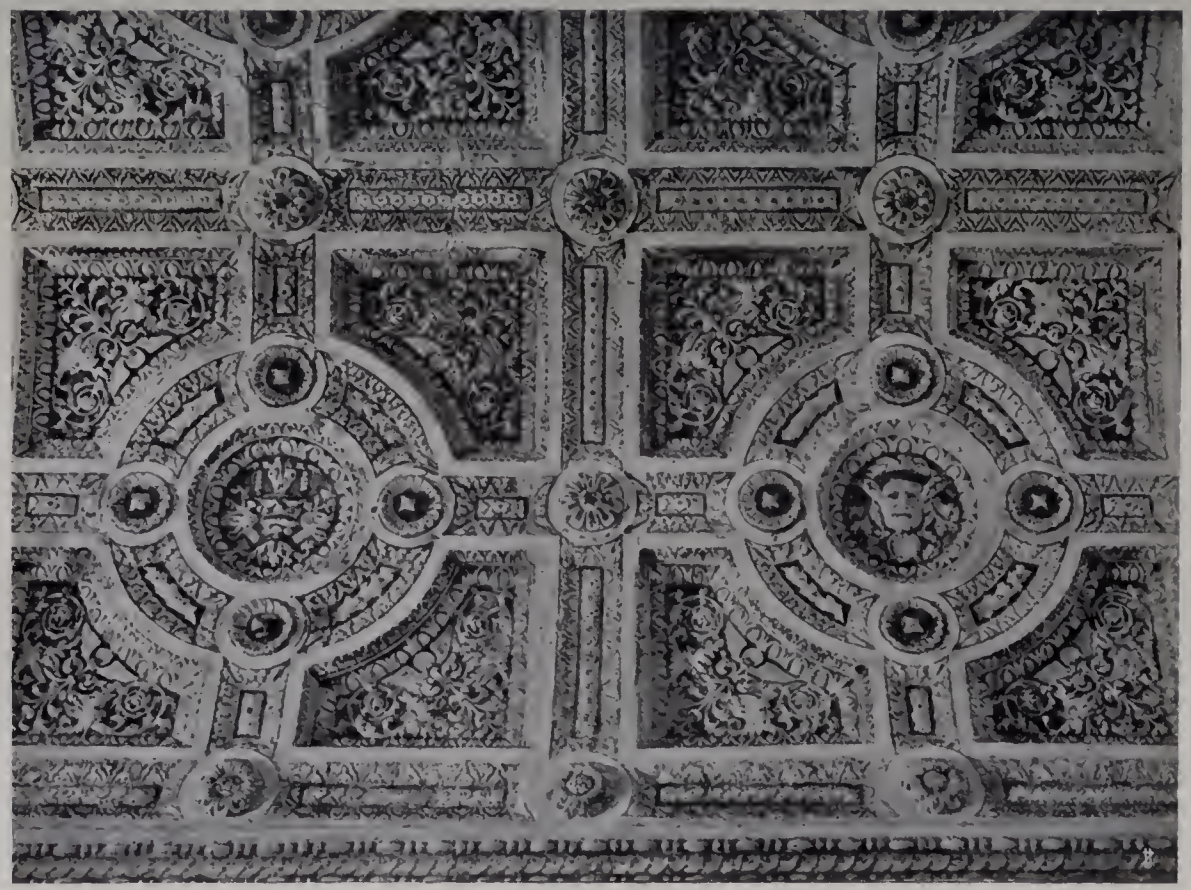

Fig. 318 — Poggio a Cajano. Giuliano da Sangallo: Soffitto, nella Villa medicea. (Fot. Alinari).

D'imponenza cinquecentesca sono invece il loggiato che forma base alla vasta terrazza, e le scalinate a rampa curva, che dal piano inferiore salgono all'atrio.

Prodigo d'ornati all'interno del palazzo, Giuliano da Sangallo trasforma il geometrico soffitto del vestibolo alla sagrestia

Fig. 319 — Loreto, Basilica di Santa Maria.

di Santo Spirito, in lambiccato e superbo addobbo di trine marmoree e di piume (fig. 318), composto di motivi tratti da antiche grottesche.

La cupola della basilica di Santa Maria di Loreto (fig. 319), lavoro iniziato durante l'anno 1498, e finito il 23 maggio del 1500, richiama ancora il tipo brunelleschiano a pianta ottagonale,

Fig. 320 — Loreto, Basilica di Santa Maria.
(Fot. Alinari).

levando la sua ampia mole sopra le muraglie della chiesa quasi sopra formidabili bastioni.

Nei lavori della basilica, Giuliano da Sangallo unisce le proprie qualità di architetto civile e militare, svolgendo

Fig. 321 — Macerata, Chiesa di Santa Maria delle Vergini. (Fot. Alinari).

come giganteschi rotuli (fig. 320) la slanciata serie dei torrioni, coronati da un doppio diadema di finestre e di mensole, e riducendo l'ornato elegante e parco a nastri sottili di marmo bianco. a dentature e raggiere minute di cotto: decorazione intesa solo a sottolineare la sagoma del tornito edificio, tra i più notevoli esempi dell'arte fiorentinamente signorile di Giuliano.

Dall'esemplare di Loreto derivò S. Maria delle Vergini in Macerata (fig. 321), pianta a croce con bracci absidati simili a

Fig. 322 — Roma. Giuliano da Sangallo: Santa Maria dell'Anima. (Fot. Alinari).

mezzi torrioni. L'interno, coi suoi complessi fasci di pilastri e i pennacchi a profondo scavo, si distacca dal tipo di Giuliano.

Le sagome brunelleschiane riappaiono nelle grandi finestre del secondo ordine sulla facciata di Santa Maria dell'Anima a

Fig. 323 — Prato, Santa Maria delle Carceri: Altare.
(Fot. Alinari).

Roma (fig. 322), scalate come le porte del basamento. Schietto erede del Brunellesco, Giuliano da Sangallo, creatore di un capo-

saldo dell'arte nuova, con la chiesa di Santa Maria delle Carceri a Prato, e rappresentante perfetto, alla fine del Quattrocento,

Fig. 324 — Arezzo. Antonio da Sangallo: Chiesa dell'Annunziata. (Fot. Bruckmann).

della distinzione, dell'eleganza, della snellezza disinvolta propria ai più sinceri continuatori del maestro, richiama ancora,

al principio del Cinquecento, le lunghe e quasi gracili lesene, e i centinati finestroni del prototipo, evocato, in diversa misura, da tutte le sue opere.

Fedele interprete della tradizione brunelleschiana, Giuliano da Sangallo porta nell'arte il sentimento della linea viva più che della massa, l'amore allo sviluppo arioso dei vani più che allo spessore romano delle muraglie, anticipando talvolta, negli archi spezzati sopra trabeazioni di portici o di edicole d'altare (fig. 323), lo spirito energetico dell'arte michelangiolesca e nell'ampiezza delle forme, l'architettura del pieno Cinquecento.

* * *

Il ricordo della loggia brunelleschiana era ancora in Antonio da Sangallo quando costruì la loggia dei Mercanti a Monte San Savino, ma s'intravvede appena, affievolito da nuova cinquecentesca gravità di sagome, da ricchezza di capitelli corinzi, sotto i pulvini multigradi, da spessore di cornici, dall'impronta severa e quasi cupa, che sempre più si stampa sulle fronti dei suoi edifici, quanto più si allontanano dalle sagome del primo Rinascimento.

Non ci tratterremo su Antonio da Sangallo[1] il quale, durante la vita del fratello, curò l'esecuzione delle opere di lui, per conto proprio, limitandosi soprattutto ad imprese d'ingegnere militare. La chiesa dell'Annunziata ad Arezzo (fig. 324) è nobile eco

---

[1] Geymüller (H. Baron de), *Documents inédits sur les manuscrits et les œuvres d'architecture de la famille des San Gallo ainsi que sur plusieurs de l'Italie*, in *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France*, t. XLV, Paris, 1885; Clausse (Gustave), *Les San Gallo architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs du XVe et XVIe siècles*, I-III, Paris, Ernest Leroux, 1900-1902; Vasari (Giorgio), *Antonio da Sangallo*, in *Le Vite*, V, 1880, pag. 447 (ed. Milanesi); Baldinucci (Filippo), *Antonio Sangallo*, in *Notizie*, II, 1770, p. 207; Id., *Antonio da Sangallo il Giovine*, in *Notizie*, III, 1813, p. 143; Silvestri (Gio. Batt.), *Chiesa della Madonna di S. Biagio a Monte Pulciano di Antonio Sangallo*, in *Ape Italiana*, II, 1836; *Della vita e degli scritti di Antonio da Sangallo*, in *Il Buonarroti*, III, 1868, p. 59; *Discorso di Antonio da Sangallo circa la Libreria di S. Lorenzo*, in *Il Buonarroti*, III, 1868, p. 62; Quarenghi (Cesare), *Questioni storiche (Francesco de' Marchi, Antonio da Sangallo, Raviolo)*, in *Il Buonarroti*, XV, 1882-84, p. 21; Ravioli (Camillo), *Nuove dichiarazioni sopra i Sangallo e i Giuliano Medici*, in *Il Buonarroti*, XV, 1882-84, p. 146; Ravioli (Camillo), *Capitoli per Bastiano di Antonio da Sangallo*, in *Il Buonarroti*, XVII, 1887-90, p. 31; Bertolotti (A.), *Nuovi documenti intorno all'architetto Antonio Sangallo il Giovane*, in *Il Buonarroti*, XVIII, 1890-92, p. 246, 273, 319; Vasari (Giorgio), *Bastiano detto Aristotile, da S. Gallo*, in *Vite*, VI, 1881, p. 433 (ed. Milanesi); Baldinucci (Filippo), *Bastiano da Sangallo, detto Aristotile*, in *Notizie*, III, 1813, p. 151; Id., *Francesco Sangallo* in *Notizie*, IV, 1814, p. 441.

di forme brunelleschiane tradotte con nuova solidità e pienezza e arricchite di cinquecenteschi ornati, complicate dal-

Fig. 325 — Monte San Savino.
Antonio da Sangallo: Palazzo del Cardinale del Monte.

l'atrio a colonne; lo stesso può dirsi del loggiato in piazza dell'Annunziata a Firenze, eseguito sul modello degli Innocenti a

riscontro, e di quello simile in Monte San Savino. La personalità dell'artista si spiega originale e robusta, nell'armonica pianta a croce greca della Madonna della Luce a Cortona e nel palazzo del Cardinal del Monte (fig. 325) a Monte San Savino, con

Fig. 326 — Firenze.
Baccio d'Agnolo: Palazzo di Agostino della Seta già Cocchi.

roccioso bugnato grezzo nel basamento, e classiche finestre; ma questi edifici entrano, pur valendosi ancora di elementi quattrocenteschi, nel pieno dominio del Cinquecento, alieni, come sono, nella predilezione per le moli grandiose, nella severa maestà d'aspetti, dalla serena spontanea eleganza, dall'ariosità delle costruzioni di Giuliano.

Scolaro del Cronaca fu Baccio d'Agnolo, autore del palazzo Agostino della Seta, già Cocchi (fig. 326), dove appare lo strano capriccio di laterali sporte in una squadrata casa del Rinascimento. Lo schema della fronte, a legature, a incroci, a specchi

Fig. 327 — Firenze.
Baccio d'Agnolo: Palazzo Bartolini Salimbeni.
(Fot. Brogi).

limitati da pilastri, da larghe cornici, è pur tuttavia, sempre, una libera derivazione dall'arte vigorosa del Cronaca, in San Salvatore al Monte e nel cortile di palazzo Strozzi. Il bugnato rinsalda il basamento dell'edificio, sul quale incombe la parte superiore ampliata dagli sporti; tre archi, con lisce cornici, si appoggiano ai pilastri, legandosi così l'un l'altro e comprendendo le finestre.

Fig. 328 — Firenze. Baccio d'Agnolo: Chiesa di San Giuseppe in via dei Malcontenti.
(Fot. Alinari).

L'insieme dell'architettura, semplice, riquadrata, solida, nonostante lo strano anacronismo delle sporte (anacronismo corretto

Fig. 329 — Firenze, Santo Spirito. Baccio d'Agnolo. Il campanile. (Fot. Brogi).

da Baccio d'Agnolo nel palazzo Bartolini-Salimbeni (fig. 327), è notevole esempio di adattamento delle geometriche trame di Filippo Brunellesco all'ampiezza cinquecentesca, alle aure nuove.

Fig. 330 — Lucca. Francesco Marti: Palazzo Bernardini.
(Fot. Bruckmann).

Senza soffermarci sugli altri edifici di Baccio, la chiesa di San Giuseppe in via dei Malcontenti (fig. 328), complessa e lam-

Fif. 331 — Lucca. Francesco Marti: Palazzo Bernardini, il cortile. (Fot. Bruckmann).

biccata nelle continue ripiegature delle cornici, o il cinquecentesco palazzo Bartolini-Salimbeni, con scavi di dubbio effetto estetico, di nicchiette centinate o rettangolari, tra le ingran-

Fig. 332 — Lucca. Francesco Marti: Palazzo Cenami, cortile.
(Fot. Brukmann).

Fig. 333 — Torino. Meo del Caprina: San Giovanni.
(Fot. Alinari).

dite finestre e porte, chiudiamo il breve cenno sul maestro fiorentino, mediocre, ma intento alla ricerca del nuovo, indi-

Fig. 334 — Pistoia. La disegno di Michelozzo: Santa Maria delle Grazie. (Fot. Bruckmann).

cando il campanile della chiesa di Santo Spirito (fig 329), che serba ancora la semplicità delle modanature brunelleschiane,

nelle quattro oblunghe arcate, aperte in ogni piano, tra forti pilastri, ma, giunto alla cella campanaria, rivela lo spirito ghiri-

Fig. 335 — Pistoia. Da disegno di Michelozzo: Santa Maria delle Grazie. (Fot. Alinari).

bizzoso dell'artista, in una strana barocca alterazione del cupolino di Santa Maria del Fiore.

Lontana evocazione dell'architettura dei da Majano è la monotona fronte di Francesco Marti per il palazzo Bernardini di Lucca (fig. 330). L'architetto, forse figlio di maestro Leonardo de Marti, cittadino lucchese, autore del coro di legname nella cattedrale di Lucca (1452), fu, secondo il Geymüller, scolaro di Matteo Civitali[1] il che non sembra, a giudicare da quel palazzo, col basamento ripartito da pilastri a bugnato, in specchi entro cui s'aprono finestre rettangolari. Ben più, l'edificio richiama il chiostro delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo. Ma quale imperfetta eco, questa serie dissonante di spazi ineguali e fuor di squadro rispetto alle sovrastanti finestre, del regolare scandito spazio che compone al chiostro d'Arezzo una così piana e tranquilla armonia! Anche nel cortile (fig. 331), le grosse colonne, reggenti su pulvini gli archi, sono alterati riflessi dell'arte dei da Majano, e dappertutto, nei pilastri dai ripercossi profili, di lesene sopra lesene, nelle porte legate ai pilastri degli androni mediante uno zoccolo grigio, nelle vaste cornici bige degli archi, si nota l'ingrossamento, l'appesantirsi delle linee, la complicazione, che diventa generale, sul cader del secolo e all'inizio del nuovo, in Toscana, da Giuliano da Majano al Cronaca, al provinciale Ventura Vitoni. E questa complicazione maggiormente si nota nel cortile di palazzo Cenami (fig. 332), dove un pilastro, binato a una colonna per mezzo di tronchi di trabeazione, porta a una soluzione illogica degli angoli nel pian terreno, e ad elefantine pesantezze, e le porte e le finestre varie, con riecheggianti profili, e grevi coronamenti, la ricerca scenografica, indicano una data posteriore a quella di palazzo Bernardini.

I ricordi del Brunellesco e dell'Alberti appaiono uniti nella chiesa torinese di San Giovanni (fig. 333), opera principale di Meo del Caprina:[2] la facciata richiama, nel timpano trian-

---

[1] Cfr. Ridolfi (Enrico), *Guida di Lucca*, p. 81 e Ridolfi (Michele), *Scritti d'Arte*, p. 17. Geymuller e Stegmann citati, vol. VI.

[2] Cfr. Muntz (E.), *Studi in Italia*, 2 fasc., 1882-3; *Arch. stor. d. arte*, II, 457; Rondolino, *Il duomo di Torino*, 1898.

Fig. 336 — Pistoia, San Giovanni Battista. Ventura Vitoni: Cupola.
(Fot. Alinari).

golare, come nelle due grandi volute che uniscon la fronte delle navi laterali a quella della nave mediana, e nel rinfianco di coppie di pilastrini alle finestre centinate che sostituiscono l'oculo albertiano, e nella porta maggiore con arco trionfale, la fronte di Santa Maria Novella. Ma i fianchi rammentano San Lorenzo, soprattutto nei riquadrati bracci di crociera, che escono come rettangolari cassoni, sgraziatamente, dal corpo dell'edificio, turbandone l'unità e l'equilibrio. La fronte del tempio, il campanile squadrato, massiccio, saldato da lesene negli angoli, scarso d'aperture, muto, sono composti con fredda misura, in forme slargate: la snellezza fiorentina si muta in lentezza pigra di linee, in monotonia d'aspetto, e la cupola, su quel gran corpo torpido, appare piccina. Evidentemente il mediocre maestro, che visse per qualche tempo a Roma, ricordò, nel disegnare la cattedrale di Torino, la fronte di Santa Maria del Popolo, a lui attribuita, a torto, perchè la linea elegante e sottile della chiesa romana, che risale pure al grande esemplare di Santa Maria Novella, le tese cornici delle porte, da cui nitido si protende l'aggetto del timpano, la distinzione e la slanciata grazia dell'edificio, non trovano riscontri nella pigra mole del tempio torinese, nella decorazione trita e faticosa dell'arco trionfale.

* * *

In Pistoia, Ventura Vitoni diffonde le forme brunelleschiane, studiandosi di complicarle e ingrandirle. Gli era stato modello l'interno della chiesa delle Grazie (figg. 334 e 335) disegnato da Michelozzo, memore della cappella Pazzi, male interpretato dagli esecutori pistoiesi, con anguste edicole compresse fra le colonne e il grosso spessore delle pareti, cornici di archi e di cupola sproporzionate alla massiva trabeazione.

Studio di ampiezza cinquecentesca si nota nella sua porta di

---

[1] Cfr. Dami, *Ventura Vitoni*, in *Bullettino storico pistoiese*, XVI, 1, Pistoia, 1914 Chiappelli (Alberto), *Di una opera sconosciuta dell'architetto Michelozzo in Pistoia*, in *Bull.* sudd., XXII, 4.

Fig. 337 — Pistoia. Ventura Vitoni: Madonna dell'Umiltà.
(Fot. Bruckmann).

San Giovanni Battista, con lunetta ed ali oblique divise in formelle corniciate, trabeazione fortemente espansa, in contrasto con le

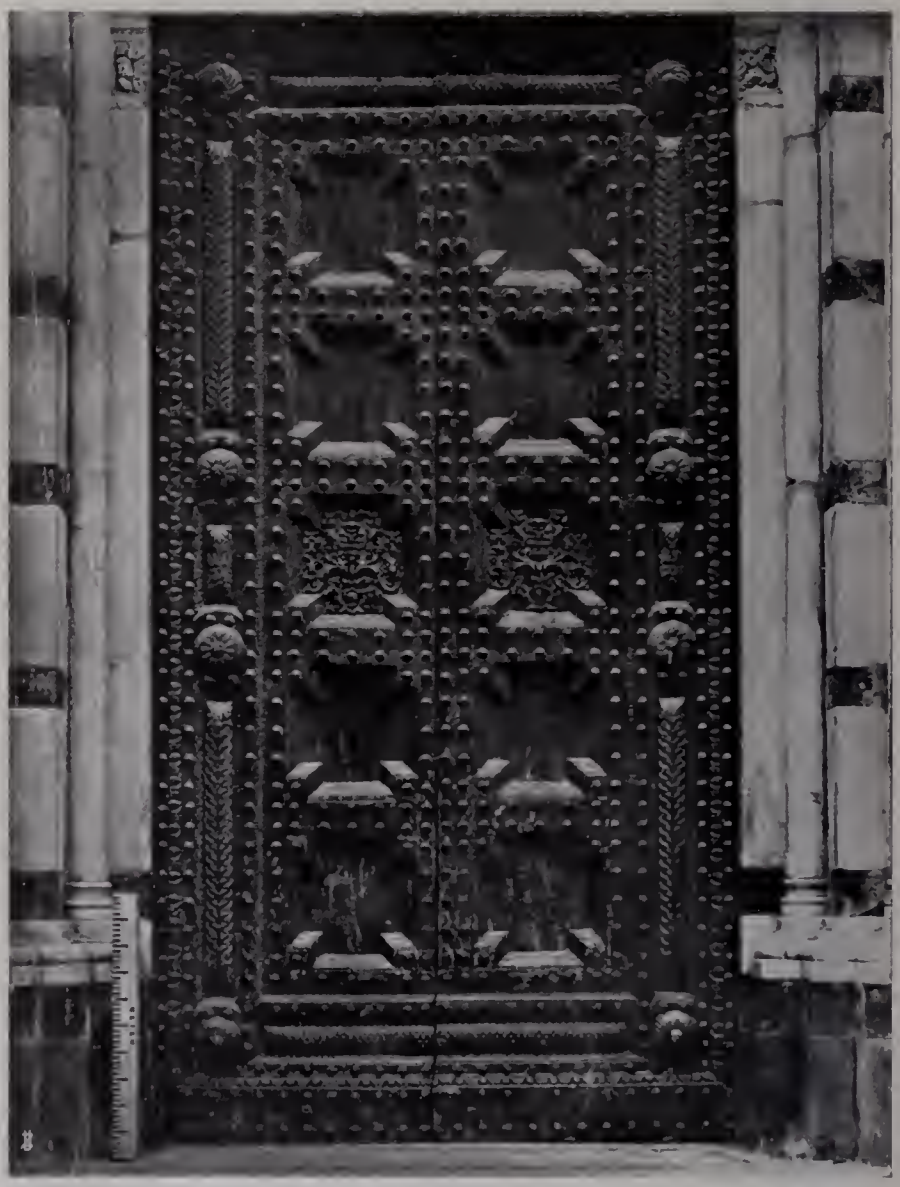

Fig. 338 — Pistoia, Battistero. Ventura Vitoni: Porta.
(Fot. Alinari).

lesene semplici a limite della facciata. L'interno della chiesa, di pianta rettangolare, è pure un'imitazione della cappella

Pazzi, dalla quale derivano la cupola a raggi (fig. 336) e le sottili nervature delle arcate cieche, ripetute, fuor di misura,

Fig. 339 — Pistoia, Battistero. Ventura Vitoni: Decorazione della porta. (Fot. Alinari).

nei bracci minori. Una cerchia di finestre a sguanci obliqui, ad ampie cornici, che le fanno apparire brevi e tarchiate, sostituisce

gli oculi dei tamburi brunelleschiani. La data 1513 è scritta nel fregio della trabeazione cingente il tamburo.

Il Cronaca e il Sangallo, con il vestibolo e la sagrestia di Santo Spirito e la Madonna delle Carceri, hanno ispirato al Vitoni la costruzione scenografica della Madonna dell'Umiltà (fig. 337), preceduta da un grande atrio con pareti divise a riquadri per mezzo di pilastri, ampio fregio di marmo violaceo, enfatica volta a botte adorna di cassettoni, conchiglie bianche mal adattate allo spazio dei pennacchi, rivestiti pure di marmo violaceo. La chiesa, a pianta ottagonale, è divisa in quattro ordini, l'inferiore con grandi arcate, il secondo con bifore doppie, aperte nel fondo di pittoresche finestre a centina e sguanci obliqui, il terzo con finestre dello stesso tipo, in proporzioni minori, il quarto con un occhio cieco tra pilastrini.

La nicchia d'altare taglia una finestra del second'ordine, facendo che la centina poggi sull'arcone, con sgradevole effetto non infrequente alle architetture del Pistoiese, assetato di grandiosità scenografiche, ma spesso fuor d'equilibrio, incapace di evitare l'accumularsi di tante piccole e disastrose stonature, ruvido e provinciale nell'appariscenza della decorazione, nella pesante ampiezza aggiunta alle cornici brunelleschiane, secondo i grandi esempi del Cronaca.

Molto ha lavorato Ventura Vitoni: nell'ospedale del Ceppo, in porte del palazzo municipale e del duomo, in intagli di porte del Battistero (figg. 338 e 339), nel cornicione sovrapposto come enorme coperchio al bel palazzo Panciatichi, fabbricando, restaurando, rinnovando Pistoia: ma con i suoi edifici, strascico di forme brunelleschiane ingrossate e complicate, siamo già usciti dal campo proprio all'architettura del Quattrocento.

VI.

MAESTRI ALBERTIANI.

Bernardo Rossellino: la sopraelevazione della Fraternita dei Laici in Arezzo — lavori a Roma — a Piacenza — monumento a Leonardo Bruni in Santa Croce di Firenze. Matteo de' Pasti e altri continuatori dell'arte albertiana nel tempio di San Francesco di Rimini. Matteo Nuti a Cesena e a Fano. Agostino di Duccio a Perugia. Francesco Laurana a Zara, Rimini, Napoli, in Francia, in Sicilia. Un ignoto scultore del palazzo dei Montefeltro in Urbino.

Luca Fancelli: traduzione di disegni di Leon Battista Alberti. — Transenne del San Sebastiano. — Palazzo Benzoni, Camera degli Sposi nel Castello, Case Arrivabene e Andreani, antico Spedale, palazzo Cadenazzi, torre dell'Orologio: torrione di palazzo Arrivabene, Domus nova nel Castello a Mantova

Bernardo Rossellino,[1] nato nel 1409, fu architetto di Niccolò V, per cui sognò, secondo il Vasari, il rinnovamento di Roma; architetto di Pio II, per cui costruì la città di Pienza; capomastro di Santa Maria del Fiore nel 1461-64; costruttore, alla fine della vita, del monumento di Leonardo Bruni in Santa Croce, ingioiellato dal fratello Antonio, che lo compì dopo la sua morte avvenuta nel 1464.

Per la prima volta, Bernardo ci appare nella sopraelevazione della Fraternita dei Laici in Arezzo (fig. 340), ove lo scultore architetto segue, con l'entusiasmo dei giovani per il nuovo l'arte di Donatello e di Michelozzo. A crear un appoggio alla decorazione superiore e romper il vuoto tra le arcate, gotiche sui lati dell'ordine inferiore, e precedentemente costruite (1375-1377), Bernardo Rossellino disegna leggiere lunghe nicchiette, sopraccariche da trabeazione e da frontoncini triangolari; e su

---

[1] Sul Rossellino cfr. Fabriczy (C. v.), *Ein Jugendwerk Bernardo Rossellino und spätere unbeachtete Schöpfungen*, in *Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen*, XXI, 1900; Id., *Neues über B. R.*, in *Rep. f. Kstws.*, XXV, 1903; Mannucci (G. B.), *Il Rossellino architetto di Pienza*, in *Rassegna d'Arte senese*, III, 1907; Poggi (G.), *Bernardo Rossellino e l'opera del duomo*, in *Rivista d'Arte*, I, 1903; Id., *Il ciborio di B. R. nella chiesa di Sant'Egidio*, in *Rivista d'Arte*, I, 1903; Fabriczy (C. v.), *B. R. Dombaumeister*, in *Rep. f. Kstw.*, XXVII, 1904.

questi ripiega brevemente la lunga cornice, separando la sua parte nuova dall'antica, condotta dai maestri Baldino di Cino

Fig. 340 — Arezzo. Bernardo Rossellino: Fraternita dei Laici.

e Niccolò di Francesco fiorentini, aiutati da una schiera di scalpellatori, in gran parte di Como. Sui brevi risalti, cadono i pilastri binati, tra i quali stanno racchiuse nicchiette dai lati, tabernacoletti studiati su quelli d'Orsanmichele di Donatello,

ad ospitare i SS. Lorentino e Pergentino a destra, Gregorio e Donato a sinistra, mentre nel mezzo, entro un arco gotico ac-

Fig. 341 — Roma, Palazzo Venezia: Loggiati del Cortile.

cosciato e spezzato, quale vedemmo in Michelozzo, s'incassa la Madonna della Misericordia, che del suo manto ricopre il popolo aretino.

« Bernardo di Matteo da Settignano maestro d'intaglio », com'è detto nei registri della Fraternita, eseguì il bassorilievo di Nostra Donna e le statue dei Santi, e quello collocò al posto, tra le feste della gente aretina, il 30 giugno 1434. Fece in seguito le statue dei venerati Patroni, e, con l'aiuto di maestri da Settignano, trasse l'opera fino al ballatoio che regge la gronda, del quale fu fatta allogazione ai Maestri Giuliano e Algozzo da Settignano, che lo terminarono nel 1460.

Il talento decorativo di Bernardo Rossellino, minuto intagliatore, si nota nel rompere la crudezza di taglio del triangolo dei frontoncini, con foglie arricciate lungo i lati di essi e con vasetti allacciati da festoni tenuti da spiritelli. La forma nuova creata da quest'avvicinamento al gotico è naturalmente trita, sottile, timida, con tutta l'esilità primitiva del Rinascimento, lo sboccio primaverile, ancor trattenuto, della vegetazione. Quando si eccettuino le nicchie delle statue, col catino a conchiglia, e le colonne a solchi spirali, ricordo di Donatello, si troveranno basso basso il fregio con testine reggifestoni, strette strette le mensole reggenti la balaustra traforata, ispirata pure alla decorazione donatelliana, ma con apparenza di cornicione gotico fiorentino sulla fine del '300.

Il coronamento della facciata della Fraternita è un gioco festoso di cornici e d'ornati, elegante per la cura e, potrebbe dirsi, la carezza d'ogni particolare, come intagliato nel legno fine di un baldacchino.

Dopo quest'opera, Bernardo Rossellino s'incontra a Roma, intento a lavori per Niccolò V, quale « capomaestro nelle fabbriche di San Piero », e, come scrisse Giannozzo Manetti, « peregregius latomorum magister ». A demolire l'antica basilica vaticana, nella parte pericolante, il pontefice adoprò Bernardo; e così pure nei restauri di Santo Stefano rotondo, al quale rinnovò il pavimento, e fece di nuovo la porta d'entrata, la porta binata dell'atrio, alcune finestre bifore, l'altare nel mezzo: tutto questo ancor si vede al suo posto, tirato con semplicità assoluta, con la parsimonia fiorentina. Le sagome delle porte

e dell'altare di Santo Stefano rotondo si rivedono nella chiesa di S. Marco, e in altre porte di case e palazzi di Roma: una

Fig. 342 — Roma, Palazzo Venezia: Loggiati del cortile.

porta nella casa che fu di Stefano Porcari, un'altra in via degli Astalli, ecc. Il Vasari assegna al Rossellino grandi idee, grandi propositi per il rinnovamento di Roma, ma forse egli

si fece bello delle penne del pavone, cioè delle idee del grande umanista e architetto Leon Battista Alberti, che a Roma viveva ed era da Bernardo Rossellino ammirato e seguito.

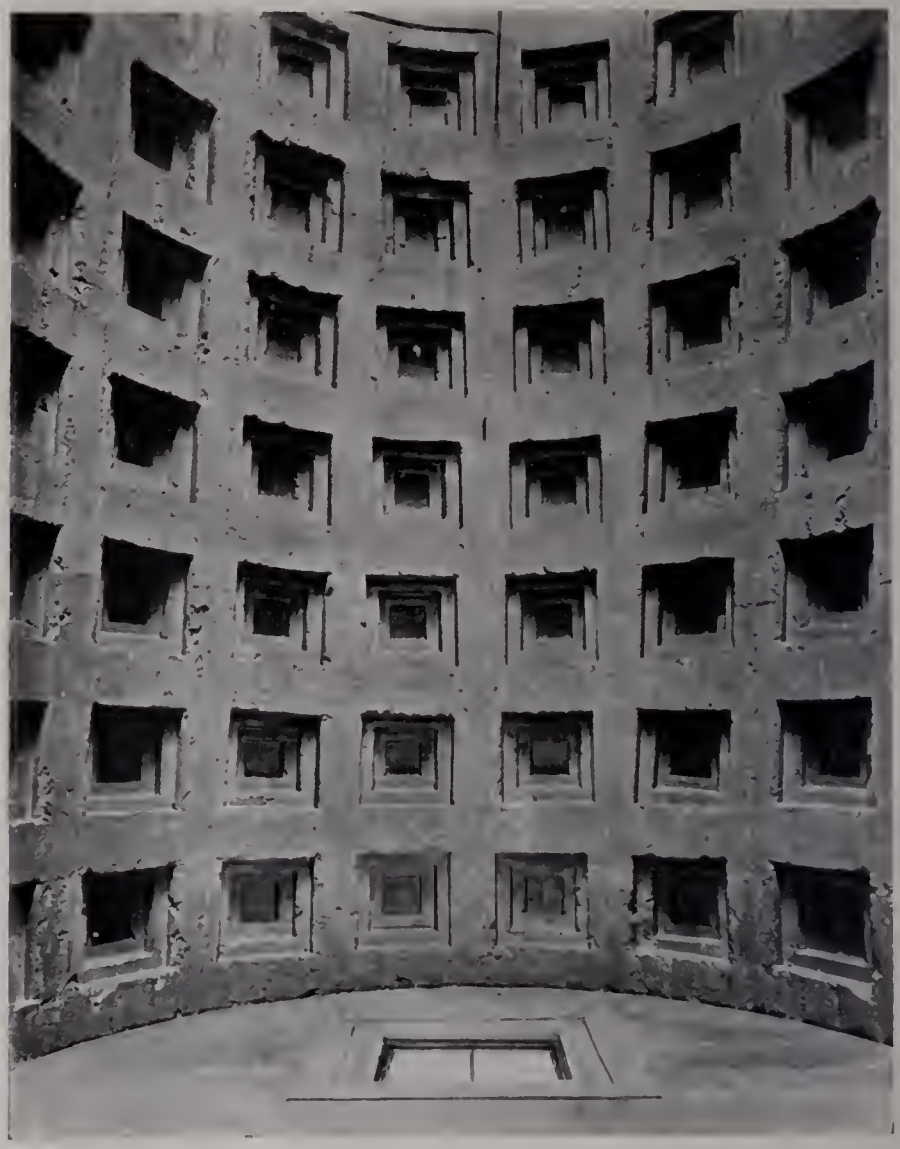

Fig. 343 — Roma, Palazzo Venezia: Volta di un androne.

È recente ancora l'attribuzione a Leon Battista Alberti di palazzo Venezia a Roma e dell'annessa chiesa di San Marco, che

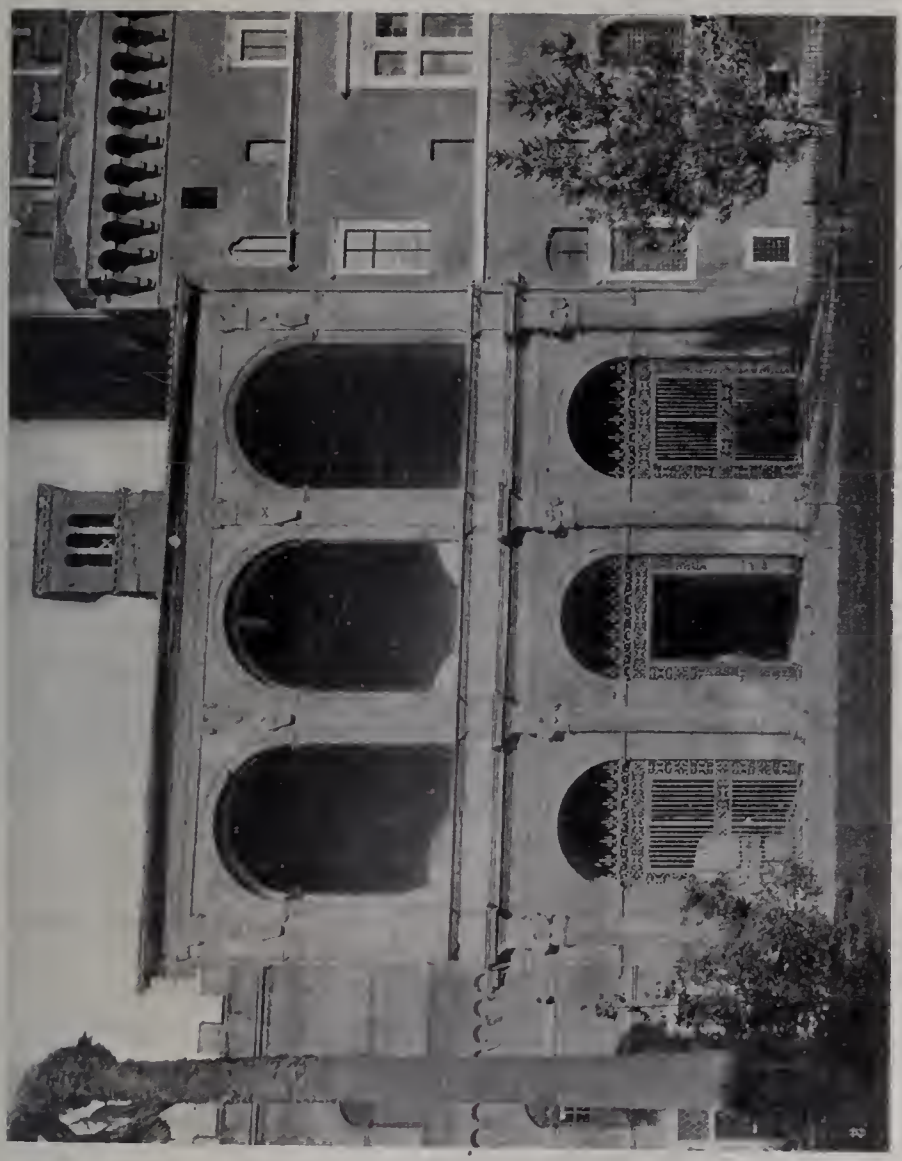

Fig. 344 — Roma, Chiesa di San Marco.

a noi sembrano forme albertiane riflesse, probabili opere di Bernardo. Si nota, è vero, nel doppio loggiato del cortile (figg. 341 e 342). una ricerca di monumentalità romana, di iperboliche altezze, che richiama le altisonanti voci albertiane, ma troppo s'avverte, nell'attuazione del grandioso concetto,

Fig. 345 — Pienza. Bernardo Rossellino: Palazzo Piccolomini. (Fot. Alinari).

lo sforzo, la dissonanza di proporzioni, l'allungamento fuor di misura delle colonne per mezzo degli alti piedistalli e dei pulvini, la minuzia delle cornici sovrapposte, il contrasto fra linearismo e massa, lontano sempre dall'opera dell'Alberti. La volta dell'androne (fig. 343) aperto su piazza Venezia, adorna di formelle quadre a triplo scavo, è, nella sua austera semplicità, il più fedele riflesso dello spirito classico nel grande palazzo romano. Il modello del loggiato si ripete, con poche varianti, sulla fronte di S. Marco (fig. 344), dove, per le r.-

ridotte proporzioni, meglio si sente l'affinità con l'opera di Bernardo Rossellino a Pienza.

Più tardi edificò la città di Pio II, ma la fretta dell'edificare tolse nobiltà alle forme architettoniche, che si mostrano tutte ispirate a Leon Battista Alberti. Nel palazzo Piccolo-

Fig. 346 — Pienza. Bernardo Rossellino: Palazzo Piccolomini. (Fot. Alinari).

mini (fig. 345), il Rossellino prese a tipo l'albertiano Rucellai, togliendogli la stretta unità architettonica. Menomata la connessione, ridotto il legamento delle parti, non si ha più la pienezza monumentale dell'Alberti; e tutto diviene di una semplificazione alquanto meccanica, mancante della nobiltà del prototipo. Il cortile di palazzo Piccolomini (figg. 346 e 347), come le logge verso il giardino (figg. 348 e 349), come l'esterno del palazzo pubblico (fig. 350), desta l'impressione di opera trasandata, frettolosa; nè l'architettura del pozzo in piazza del

Duomo a Pienza (1462), e i capitelli di esso e il profilo della trabeazione, posson dare altra impressione: vedasi nel pozzo

Fig. 347 — Pienza. Bernardo Rossellino: Palazzo Piccolomini

(figg. 351 e 352) la cornice superiore minuta, che non s'accorda col grosso listello e con gli ovuli sottostanti ad esso. L'eleganza spiegata dal Rossellino nella Confraternita d'Arezzo riappare

Fig. 348 — Pienza. Bernardo Rossellino: Palazzo Piccolomini.
(Fot. Alinari).

in particolari decorativi del palazzo, ad esempio nell'ornamento signorile e leggiadro di camini (fig. 353); lo squilibrio tra le parti, notato nel pozzo, si rivede poi nella facciata della chiesa (fig. 354),

Fig. 349 — Pienza. Palazzo Piccolomini.
Bernardo Rossellino: Capitello.
(Fot. Alinari).

con le colonne che sembrano richiedere, attorno, maggior larghezza di spazî, e, appresso, men piatte superficie, e, sopra, più forti piene salde arcate. Quei due ordini sovrapposti nella facciata, hanno troppo di apparato faticoso, per i pilastrelli che continuano, nel timpano, a puntellar i lati del frontone triangolare, così come le porte e i tabernacoletti e le incavate tabelle

della facciata sono chiusi in un'armatura retta da colonne, tra le quali stanno larghe lesene, grandi tavoloni, scorrenti sotto le

Fig. 350 — Pienza. Bernardo Rossellino: Palazzo pubblico. (Fot. Alinari).

incorniciature. L'interno (fig. 355), poi, del duomo di Pienza, gotico di proporzioni, benchè in forme del Rinascimento, con

pilastri e colonne a fascio altissime, innalzati sempre più da piedritti sopra piedritti, affine di farli raggiungere la imposta-

Fig. 351 — Pienza. Bernardo Rossellino: Pozzo in piazza del Duomo. (Fot. Alinari).

zione delle volte, lascia comprendere a quanti ripieghi ricorresse l'architetto per fabbricar la chiesa sopra l'arduo terreno di tufi

e arenarie, all'estremo di una non compatta e non solida rupe. Per il senso della difficoltà della costruzione sul banco calcareo, il Rossellino ricorre a puntelli, sviluppa in larghezza lesene e

Fig. 352 — Pienza. Palazzo Piccolomini.
Bernardo Rossellino: Un capitello.
(Fot. Alinari).

piedistalli, si vale di fasci di pilastri e di colonne a sostener le volte, che furono tuttavia, più tardi, demolite e sostituite in parte da centine di legname; e al gotico ricorre anche nella parete posteriore del duomo, nella quale, pur serbando le dimensioni della facciata, apre bifore e trifore.

Eseguiti altri edifici nella « città di Pio », e altri disegnatine per il papa stesso a Siena, ripetendo nel palazzo Piccolomini

Fig. 353 — Pienza, Palazzo Piccolomini. Bernardo Rossellino: Camino.
(Fot. Alinari).

Fig. 354 — Pienza. Bernardo Rossellino: la Cattedrale. (Fot. Alinari).

Fig. 355 — Pienza. Bernardo Rossellino: la Cattedrale. (Fot. Alinari).

(fig. 356) le bifore (fig. 357) del palazzo di Pienza, tornò Bernardo Rossellino a Firenze, e alle sottigliezze o, diremo, alle

Fig. 356 — Siena. Bernardo Rossellino: Palazzo Piccolomini.

raffinatezze della capitale artistica italiana, costruendo il monumento a Leonardo Bruni (fig. 358), con la fine base fregiata

da angioletti reggifestoni, il sarcofago ancor memore delle esili antiche forme, quali anche si riscontrano nel Ghiberti e nel suo

Fig. 357 — Siena. Bernardo Rossellino: Palazzo Piccolomini. (Fot. Alinari).

reliquiario di San Zanobi nel Duomo, e pilastrini scanalati con la ricca donatelliana decorazione delle basi, e il fondo del mau-

soleo a specchi brunelleschiani. Nella trabeazione si perde quella minuziosa cura, quella stretta angusta decorazione, perchè

Fig. 358 — Firenze. Bernardo Rossellino: Monumento di Leonardo Bruni. (Fot. Brogi).

Antonio, fratello di Bernardo, ne continua l'opera, dando un coronamento magnifico, ma greve, al mausoleo, e distende la

figura del Bruni sul letto funebre, retto da due piedritti, su cui puntan gli unghioni due aquilotti, già da Bernardo allestiti.

Imitatore di Leon Battista Alberti, Bernardo Rossellino non ne ebbe la preparazione umanistica, e non ne intese quindi lo spirito animatore, non il fondamento delle architetture. Portato a forme piccole, intagliate, perdette, necessariamente, nello slargarsi secondo il prototipo, la propria finezza.

* * *

Matteo de' Pasti, miniatore di Verona, passato a Rimini [1] verso il 1446, data delle più antiche medaglie da lui eseguite in quel luogo, trattò d'ogni cosa per Sigismondo Pandolfo Malatesta, gettò belle medaglie ispirate alle magistrali del Pisanello, architettò, ornò il tempio malatestiano seguendo i disegni dell'Alberti, e anche la propria fantasia. Egli continuò a sovrintendere alla costruzione del tempio, rallentandola, tuttavia, quando venne a smorzarsi il primo ardore di Sigismondo Pandolfo Malatesta, giungendo, anzi, a sospenderla nel 1464, durante l'assenza del principe condottiero, guerreggiante in Morea contro i Turchi.

Traduttore dei disegni albertiani, Matteo de' Pasti spiegò, nella fiorita, rigogliosa, straripante decorazione, la propria fantasia pittorica di medaglista pisanelliano e di Veronese memore del gotico nordico; fu un apparatore, prodigo, contro la volontà dell'Alberti, di arabeschi fogliacei alle superfici marmoree, addobbo fastoso alla classica mole albertiana. Conscio della monumentale imponenza dell'edificio, egli disegna larghi i girali di foglie nell'imbotte dell'arco (fig. 359) sovrastante la porta e nelle candelabre dei pilastri d'angolo (fig. 360), ne appiattisce il rilievo per non turbare la massa architettonica, rivela la propria miniaturistica finezza nell'incidere i contorni e le fibre delle grandi foglie sorgenti in cespo dai vasi per svol-

[1] Cfr. Grigioni (C.), *I costruttori del Tempio Malatestiano in Rimini*, in *Rassegna bibliografica dell'Arte italiana*, a. XI, 1908, Ascoli Piceno; Id., *I decoratori del Tempio Malatestiano in Rimini*, in *Rassegna* sudd., a. XII, 1909, Ascoli Piceno.

Fig. 359 — Rimini, Facciata del tempio malatestiano. Matteo de' Pasti: Candelabra.

Fig. 360 — Rimini, Facciata del tempio malatestiano. Matteo de' Pasti: Candelabra.

gersi attorno agli scudi in ampie spire. Con squisita eleganza, con ritmo sottile, l'artista stringe le volute delle foglie in nodi fioriti, cura la rispondenza ritmica, di curva a curva, intona i sinuosi gigliacei contorni degli scudi alle cornici flessibili che li includono, rivelando, in ognuna delle impercettibili variazioni di uno stesso motivo, la sensibilità del medaglista

Fig. 361 — Rimini, Basamento della facciata. Matteo de' Pasti: Fregio.

d'Isotta e di Sigismondo Pandolfo Malatesta. E lungo lo zoccolo allaccia ghirlanda a ghirlanda per le foglie inflesse dei rosoncini, movendo sulla faccia del tempio serpentine danze di fiori (figg. 361 e 362).

Il medaglista ricorre all'arte propria per serrare, nell'interno del tempio, le classiche porte che mettono alle cappelle della Vergine e delle Reliquie, fra impresse zone marmoree (figg. 363 e 364), e l'immaginazione feconda del Veronese si trasfonde nell'apparato magnifico del tempio, arricchendo i pennacchi

delle arcate (fig. 365), le teorie albertiane de' pilastrini (figg. 366 e 367), le basi dei grandi pilastri (figg. 368 e 369), trasformate in corbe traboccanti di frutta o in coppie di elefanti di basalto.

Il medaglione di Sigismondo entro la cappella (fig. 370) dedicata al riminese tiranno trova riscontro nelle ben note

Fig. 362 — Rimini, Basamento della facciata. Matteo de' Pasti: Fregio.

medaglie del seguace di Pisanello, che incide con nervoso ardimento i tratti, esprime acutamente il carattere, nel taglio della bocca impressionabile e sdegnosa, e inscrive con impeccabile ritmo la ghirlanda d'alloro e i nastri flessibili entro lo specchio della base, sorretta, con la sovrapposta torre trionfale e il suo candido popolo di statue, dalle nere groppe degli elefanti. La decorazione veronese, quale vediamo, ad es., nel monumento Serego in Sant'Anastasia (fig. 371), invade il tempio, pomposa, fantastica, pittoresca, magnificando i nomi di Si-

Fig. 363 — Rimini, Tempio malatestiano:
Porta della cappella dedicata alla Vergine.
(Fot. Alinari).

Fig. 364 — Rimini, Tempio malatestiano:
Porta della cappella delle Reliquie.
(Fot. Alinari).

gismondo e d'Isotta, e le malatestiane imprese, sciorinando, ricordo delle arche scaligere, dalle mani di un angelo (fig. 372).

Fig. 365 — Rimini, Tempio malatestiano.
Matteo de' Pasti: Decorazione delle arcate d'ingresso alle cappelle — (Fot. Alinari)

o da una lucente panoplia, lungo le pareti, i baldacchini (fig. 373), solcati da sinuose linee, da compresse pieghe graffite,

capriccio incantevole del gotico fiorito, spesso tradotto, secondo i concetti del Veronese, da Agostino di Duccio.

Opera di Matteo de' Pasti, la tomba della famiglia Malatesta (fig. 374), protetta da un capanno di raso arabescato e frasta-

Fig. 366 — Rimini, Tempio malatestiano: Decorazione delle pareti.

gliato, come gigante foglia pendula, rispecchia le più rare doti del Veronese, nei due rilievi: il carro trionfale erompente da un enfatico arco, e il tempio di Pallade (fig. 375) con altisonanti arcate, come vele gonfie dal vento della Fama, che muove i drappi a larghe onde attorno alla dea alta sopra la folla, nel tempio parato con fantasioso splendore, e composto in

ogni suo elemento: le grandi scanalate colonne, simili a quelle della facciata, le cornici degli archi, le ghirlande e il greve festone, cadente, con torpida lentezza, da una testa di cherubo sui capitelli delle colonne, le chiome e le vesti delle figure, di fibre vegetali, di gigantesche liane.

In questa composizione, ricchissima e a un tempo metricamente equilibrata nel suo alto valore decorativo, e nella fa-

Fig. 367 — Rimini, Tempio malatestiano: Decorazione delle pareti.

condia dell'immaginoso linguaggio celebrante il trionfo della sapienza malatestiana, il Veronese compendia il suo sogno per la decorazione dell'interno del tempio.

L'opera di Matteo de' Pasti si distingue sempre per il rilievo ampio, spianato, la profonda incisività dei contorni, le foglie simili a grandi penne, l'evidenza delle fibre. Tortuosi tralci decorano di spire i cornucopî, annodati attorno alle ghirlande dello scudo, nella transenna della prima cappella (figg. 376 e 377), tra scanalati pilastrini; e il fantastico cimiero con testa

Fig. 368 — Rimini, Tempio malatestiano:
Particolare del pilastro con le figurazioni dei Mesi.

Fig. 369 — Rimini, Tempio malatestiano:
Base di pilastro nella prima cappella a sinistra.
(Fot. Alinari).

Fig. 370 — Rimini, Tempio malatestiano:
Medaglione di Sigismondo nella base di un pilastro della prima cappella a sinistra.

Fig. 371 — Verona, Sant'Anastasia.
Attribuita al Rosso Fiorentino: Tomba di Cortesia Serego.

d'elefante (figg. 378 e 379), culmine alla tomba d'Isotta, sventola drappi e rotuli nella transenna della cappella del Sacramento, tra le creazioni maggiori di questo barocco del Quattro-

Fig. 372 — Rimini, Tempio malatestiano.
Francesco Laurana e Matteo de' Pasti: Padiglione sulla parete della prima cappella a destra.

cento, che applica ai più capricciosi motivi medaglistico rigore di ritmo. Gotica vitalità anima gli schioccanti rotuli, e le proboscidi conchigliate, in questi superbi cartocci del Quattrocento, e l'angue fiorita (fig. 380) della *S*, che s'attorce all'asta preziosa ferrigna dell'I negli specchi a limite delle balaustre e negli scudi, inno d'amore tra gl'inni della vittoria guerriera.

Fig. 373 — Rimini, Tempio malatestiano. Matteo de' Pasti: Tomba d'Isotta.

Nota fondamentale nella decorazione del Veronese, seguace del Pisanello, è il colore, ottenuto mediante i trafori e gli accostamenti di marmo rosso e di biancone veronese, di basalto o bronzo e di marmo candido. Agostino di Duccio, Francesco

Fig. 374 — Rimini, Tempio malatestiano.
Matteo de' Pasti: Tomba della famiglia Malatesta.
(Fot. Alinari).

Laurana, Bernardo Ciuffagni, e altri maestri, grandi e mediocri prodigarono opera al tempio, ma li diresse nella vasta impresa decorativa il Veronese, fervido artista e gran cortigiano, che pomposamente si definì « architetto » sul cornicione nell'interno del tempio.

Fig. 375 — Rimini, Tempio malatestiano.
Matteo de' Pasti: Rilievo del monumento per gli antenati e discendenti di Sigismondo Malatesta: il tempio di Pallade.
(Fot. Alinari).

Fig. 376 — Rimini, Tempio malatestiano: Prima cappella a destra.

Fig. 377 — Rimini, Tempio malatestiano.
Matteo de' Pasti: Balaustra della prima cappella a destra — (Fot. Alinari).

Fig. 378 — Rimini, Tempio malatestiano: Cappella del Sacramento.

Fig. 379 — Rimini, Tempio malatestiano. Matteo de' Pasti: Transenna.

* * *

Matteo de' Pasti ebbe, nei lavori della chiesa di Rimini, per qualche tempo, a collaboratore Matteo Nuti da Fano, che il 22 dicembre 1454 scriveva a Sigismondo Pandolfo Malatesta una lettera relativa alla costruzione del tempio. Nel 1458 egli era

Fig. 380 — Rimini, Tempio malatestiano.
Matteo de' Pasti: Particolare di transenna.

ancora a Rimini; così nel 1460, il 13 marzo, quando Sigismondo, per soddisfare l'architetto dell'opera sua muraria nella fab-

Fig. 381 — Fano. Matteo Nuti (?): Tomba di Pandolfo Malatesta.

brica delle cappelle, gli cedeva un terreno in quel di Fano, non avendo potuto sborsargli cinquantatre ducati.

A Fano, patria di Matteo Nuti, è la tomba di Pandolfo Malatesta (fig. 381), probabilmente da lui disegnata: vi si ritrovan le

forme dell'altare albertiano nel tempio riminese, tradotte con le foglie striate, i nastri pieghettati di Matteo de' Pasti, gli orna-

Fig. 382 — Rimini, Tempio malatestiano: Sepolcro di Sigismondo Malatesta. (Fot. Brogi).

menti radi e festosi, nel fregio, del sepolcro di Sigismondo in Rimini (fig. 382); a Fano è anche un voltone (fig. 383), detto, non

si sa per quali ragioni, bramantesco, con ornato di piccoli scudi sperduti nello spazio della trabeazione e dei pennacchi, capitelli di una estrema semplicità e candelabre stampate sugli schemi

Fig. 383 — Fano. Matteo Nuti (?): Arco.

riminesi di Matteo de' Pasti, ma ridotte ad esigue filiforme ricamo, mediocre opera, probabilmente eseguita da uno scalpellino su disegno del Nuti.

A Cesena, dove l'architetto si recò da Rimini, dopo il 1461-1462, forse chiamatovi da Malatesta Novello, è il suo capolavoro: la biblioteca. La porta (fig. 384), includente nel timpano l'impresa malatestiana dell'elefante, ha cornici non tirate alla maniera classica, sebbene conformi in generale alle porte nel-

l'interno del tempio di San Francesco in Rimini; il lavoro del marmo è trasandato, grosse le cornici, condotti a fatica gli

Fig. 384 — Cesena, Biblioteca malatestiana. Matteo Nuti: Porta.

ornati, larghe. tozze le proporzioni, manchevole il profilo alle basi dei pilastri scanalati.

Fig. 385 — Cesena, Palazzo malatestiano. Matteo Nuti: Biblioteca.

Fig. 386 — Cesena. Palazzo malatestiano. Matteo Nuti: Refettorio.

Fig. 387 — Cesena, Palazzo malatestiano.
Matteo Nuti: Locale sotto la biblioteca, ora palestra.

Così, nell'interno (fig. 385), la sagoma del capitello è resa a fatica, ma il rozzo lavoro non impedisce di godere l'ammirevole insieme, eco delle forme di Matteo de' Pasti. Le tre navi, divise da viali di colonne scanalate, la mediana sormontata da volta

Fig. 388 — Cesena. Matteo Nuti (?): Palazzo Ceccarelli.

a botte, alta e stretta, profondo canale, le laterali da volticelle a vela, fanno dell'aula luminosa, aperta agli studî, arredata dei suoi vecchi bancali e adorna di codici preziosi, il vero tempio del sapere.

Nell'antico refettorio (fig. 386), e nell'aula ad esso sottostante, l'ornato rimane talvolta estraneo alle forme del capitello, mentre nel locale sottostante alla biblioteca (fig. 387), dove grandi pilastri a croce, massicci e nitidi d'intaglio, divi-

dono le navi, l'assenza assoluta dell'ornato lascia apparire la grandiosità dell'ampia e solida costruzione.

Le sagome eleganti e sottili delle loggette nel cortile di palazzo Ceccarelli a Cesena (fig. 388), allontanerebbero dal nostro pensiero il nome di Matteo Nuti, se le arcate del portico inferiore

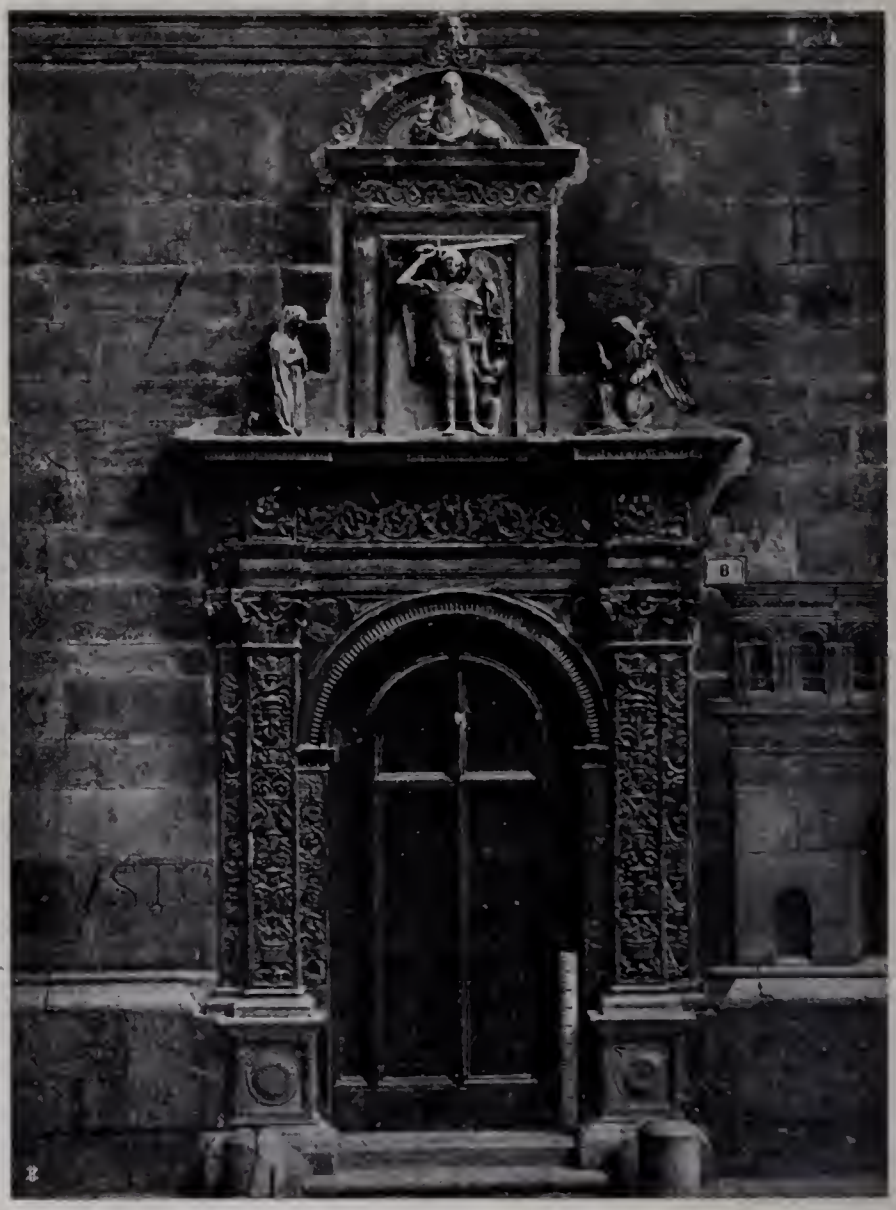

Fig. 389 — Fano, San Michele. Matteo Nuti: La porta — (Fot. Alinari).

non fossero ampie e gravi, e se dietro il voltone citato della città nativa di Matteo non apparisse una loggia con simili tenui fusti di colonnine sopra piedistallo, quali, del resto, diedero gl'interpreti dell'Alberti alle loggette laterali di San Sebastiano.

L'eleganza che l'architetto, ancor dominato dall'arte di Leon Battista Alberti e di Matteo de' Pasti, ha raggiunta nel disegnare l'ambiente della biblioteca cesenate e le loggette di palazzo Ceccarelli, si smarrisce, per la minuziosa, fitta, confusa decorazione ferrigna, in una tarda opera del Maestro, la porta della chiesa di San Michele a Fano (fig. 389), probabilmente scalpellata da un aiuto: l'influsso della pompa ornamentale, diffusa dagli ultimi decoratori del palazzo d'Urbino nelle Marche e nell'Umbria, riduce in essa al minimo le tracce dell'educazione riminese dell'artista.

* * *

Possiamo anche citare, per la derivazione dal tempio malatestiano, un'opera insigne, la tomba di San Nicola da Tolentino (fig. 390), nel cappellone della chiesa che da questo Santo s'intitola. Le forme del Rinascimento, la medaglistica esattezza del ritmo che equilibra nello spazio le ghirlande, e i nodi di nastro, e i fiori delle candelabre, hanno già vinto il gotico, che solo arriccia l'elmo dello stemma nobiliare.

Un'eco della decorazione riminese risuona ancora sulla sponda opposta dell'Adriatico, nel Battistero di Sebenico (fig. 391), ove l'Alessi, sotto le cornici gotiche, dispone la teoria dei pilastrini scanalati in foggia albertiana.

* * *

Ma più di tutti i maestri che lavorarono nel tempio riminese, serba devota memoria dell'arte albertiana e della decorazione di Matteo de' Pasti, quella rendendo pittoresca, questa più regolata e graziosa, Agostino di Duccio. Egli si mostra insaziabile nel prodigare rilievi alla facciata del tempio dedicato a San Bernardino in Perugia (fig. 392), che porta scritto sul fronte:

AVGVSTA PERVSIA MCCCCLXI

Fig. 390 — Tolentino, Chiesa di San Nicola: Urna di San Niccolò.

In tale insaziabilità, lo scultore ha un senso squisito dell'adattamento d'ogni rilievo allo spazio: i pilastri (figg. 393 e 394)

Fig. 391 — Traù. Alessi: Battistero — (Fot. Wlha).

della porta sono divisi a rettangoli figurati, sovrapposti, come i pilastri d'accesso alle cappelle del tempio malatestiano; ma lo scultore, a render evidenti le facce con gli angioli musicanti e le altre con le Virtù francescane, li piega angolarmente e incornicia

Fig. 392 — Perugia. Agostino di Duccio: San Bernardino.

di pietra rossastra a lieve sagoma i bianchi fondi rettangolari degli angeli; racchiude tra pilastri scanalati, ricordo riminese,

Fig. 393 — Perugia, San Bernardino: Particolare della facciata

i fondi centinati delle Virtù. I rettangoli sono separati da semplici e poco aggettate cornici, non come le casse marmoree so-

vrapposte del tempio malatestiano. Ne nascono effetti di chiaro-scuro, negli sguanci della porta, quasi fossero rivestiti da nic-

Fig. 394 — Perugia, San Bernardino: Particolare della facciata.

chiette alla gotica. La forma larga dell'arco trionfale, benchè attenuata da un fascione di frutta e fiori, era sempre eccessiva per una porta: Agostino di Duccio ne aperse, perciò, due

(fig. 395), rettangolari, piatte, ornate di girali che possono ricordare quelli goticizzanti di Matteo de' Pasti, in forme più

Fig. 395 — Perugia, San Bernardino: Particolare della facciata.

sottili, garbate, di stole preziose. Sopra le due porte è una tabella figurata, a stiacciato, coi fatti della vita di San Bernardino; e di qua e di là dai pilastri sono nicchie (fig. 396),

tra colonne tortili e con piedritti sui capitelli, che sopraelevano la trabeazione e formano giogo con essa: entro le nicchie

Fig. 396 — Perugia, San Bernardino: Particolare della facciata — (Fot. Alinari).

dominano statue; sotto le statue, in un quadrato, si vede, simile ai tanti malatestiani, con corona circoscritta, lo stemma del grifo perugino.

Una trabeazione corre sopra quest'ordine della facciata, con finissime cornici, col fregio a festoni d'alloro, sostenuti da teste di cherubi, e anche con il cordone ritorto, a cornice, di Matteo de' Pasti, sottile così da sembrare una distesa collana di perline. Sulla trabeazione, s'aggira ampio l'arco, in corrispondenza con gli sguanci della porta, e dopo altri archi a gradi, a fronde d'alloro, ecco la figura di San Bernardino (fig. 397) entro la mandorla fiammante, tra gli angioli in festa, che volano come vessilli distesi al vento, di qua e di là dell'icona, mentre una teoria di teste alate di cherubi tien dietro, come fiocchi, ai corpi volanti. Tutto s'infiora, tutto canta intorno al beato, e cantano i simboli evangelici entro tondi che richiamano ancora l'Alberti; Agostino di Duccio, calcolatore dello spazio, col suo stiacciato, con le sue tabelle, con i suoi festoni, riempie senza dar effetto di pienezza. Altre edicole si elevano sopra, di qua e di là dal lunettone, altre lastre ancora coi fatti della vita del Santo; e quelle edicole superiori, come le inferiori, segnano gli scuri più forti della facciata, dove tutto parla in tono delicato, a bassa voce: la policromia quieta, tranquilla, accompagna le dolci tenui ombre dello stiacciato, i fili dei contorni, le vesti ondeggianti a foggia di criniere. Sopra il lunettone, il timpano triangolare con l'Eterno adorato dagli Angeli, tra i cumuli dei cherubi alati, chiude, sotto lo sporgente tetto, la grande pagina istoriata, miniata dallo scultore di genio. Non vi è parte dov'egli non spieghi la dovizia decorativa di chi sa dominare la materia, e quando dispone le penne delle ali intorno alle teste dei cherubi, come grandi corone d'alloro, e quando infiamma coi riccioli serpentini le teste degli angioli musicanti. San Bernardino entro la sua conca sembra portato dal vento che increspa le fiamme divine, e, come in preda alle onde, s'aggirano le figure allegoriche e musicanti, tra i gorgheggi delle voci argentine e delle linee di Agostino di Duccio. Leon Battista Alberti ha perduta la sonorità delle arcate, la grandezza: tutte le sue forme si sono impicciolite, aggraziate, fatte pittoriche, non senza licenze che si perdonano per la carezza degli ornati. Quei piedritti che sopraelevano i frontoni delle edi-

Fig. 397 — Perugia, San Bernardino: Particolare della facciata.

cole sono nascosti sotto le fioriture, così che quasi non è dato accorgersi della travata irregolare.

Circa il tempo in cui il maestro lavorò la festosa facciata eseguì un altare in S. Domenico (fig. 398) di Perugia, valendosi

Fig. 398 — Perugia, San Domenico. Agostino di Duccio: Altare.

degli elementi, che fanno bella mostra nella fronte di San Bernardino. L'altare è in istucco e terracotta, eretto sopra un alto basamento, chiuso tra arcate che s'affondan concentriche, fiancheggiato da nicchie con statue, sovraccarico da un'alta trabeazione. Su questa, entro un arco a pieno centro, sopraelevato per due brevi colonnine alla romanica, piantate da ogni parte, e tuttavia con l'imbotte a formelle, che continua, s'abbassa, sino alla linea della trabeazione, siede, adorata dagli angioli, la Vergine col Bambino, sopra un alto piedistallo trapezoidale, tra fiori e fiori. Le ghirlande, che pendono di qua e di là dalle nicchie, circoscrivono fitte il lunettone superiore, s'inarcano di qua e di là dal seggio di Maria. Il festaiolo unisce, nell'altare, alla festa delle ghirlande quella dei colori; ma oggi, allo stato presente delle cose, non sembra che abbia ottenuto. ricorrendo anche a marmoree intarsiature, secondo vecchi metodi assisiati, un effetto in ogni parte equilibrato. Molto è ammodernato nell'altare, molta policromia è caduta, guasti sono i profili della costruzione, così che le licenze dello scultore-architetto hanno evidenza.

Meno festaiolo, più ligio all'arte dell'Alberti, nella porta di San Pietro (fig. 399), Agostino richiama la fronte del tempio malatestiano, disegnando una grande arcata centrale e due arcate cieche ai lati sopravanzati, non sopra uno stesso piano verticale, come a Rimini. Qui le colonne, che fiancheggiano possenti le nicchie, sono tutte sopra un alto basamento, su cui s'impostano le arcate cieche dei fianchi, le quali, chiuse nel basso da un bugnato, non formano nè porte, nè finestre. Il ripiego del bugnato toglie schiettezza di forme alla porta, anche zoppicante per essere da una parte il basamento irregolare, causa il piano non orizzontale del terreno. La fronte massiccia romana di Rimini si appiattisce a Perugia, tanto che Agostino di Duccio, per ottener effetti di chiaroscuro dalle forme architettoniche basse, spianate, fu costretto a sopravanzare le due parti laterali. E sempre restano, a contrasto con l'ampiezza ispirata dall'Alberti, le sottili sagome, le modanature brevi, i piccoli tondi ne' pennacchi dell'arcata mediana. Lo scultore si servì anche della

Fig. 399 — Perugia. Agostino di Duccio: Porta San Pietro — (Fot. Alinari).

decorazione della porta etrusca di Perugia, per l'ornamento di grandi borchie; ma, pronto sempre a trasportar elementi architettonici in altri puramente decorativi, ridusse parte delle borchie a rose, e alternò tonde rose a borchie. In ogni modo, l'etrusca città ebbe una porta degna del suo passato, senza l'antica forza, ma con l'antica leggiadria. Quelle borchie tornano nei pennacchi delle centine delle finestre a Perugia nella casa di Baldo degli Ubaldi, (fig. 400). di architettura albertiana, probabilmente quindi derivata da Agostino.

* * *

Come Agostino di Duccio fu sempre memore delle decorazioni riminesi, così Francesco Laurana, il grande scultore dalmata, che appartenne verso il 1452 alla schiera dei maestri chiamati a ornare il tempio malatestiano, non dimenticò il fervido rinascimento fiorito all'ombra del castello di Sigismondo Pandolfo Malatesta.

Fresco dei ricordi della decorazione riminese, egli lavorò a Sebenico, nella Cattedrale, intorno a un altare; e quindi, nel 1455 circa, a Napoli, nell'arco di Alfonso d'Aragona, eretto dal grande architetto suo conterraneo, Luciano Laurana; tra il 1461 e il 1467, in Francia, alla corte di Renato d'Angiò; tra il 1468 e il 1471 in Sicilia, ove eresse la cappella Mastrantonio in San Francesco di Palermo. Nel 1471, a Napoli, lavorava per la corte aragonese; nel 1477, era di nuovo in Francia, a Marsiglia, ove fece l'altare di San Lazzaro, nell'antica cattedrale, recandosi, poi. ad Avignone, Tarascona, Le Maine. Morì intorno al 1502.

Francesco e Luciano Laurana non sono associati solo per il nome del luogo natio, in quel di Zara, ma per il temperamento artistico classicamente italiano. Essi portano nella scultura e nell'architettura la stessa facoltà di astrazione fantastica che, nella pittura, trova esaltazione per opera del grande riformatore umbro-toscano: Piero della Francesca. Architetture-cristallo sono le opere di Luciano Laurana, scultura cristallina le opere

di Francesco, che porta nell'arte gli stessi principî di misura e di sintesi volumetrica.

Nelle più antiche opere, le pilastrate di Rimini e gli angeli

Fig. 400 — Perugia: Casa di Baldo degli Ubaldi.

di Sebenico (figg. 401 e 402), la tendenza a definizione di volumi regolari già va chiarendosi: il linearismo di Agostino di

Fig. 401 — Sebenico, Duomo.
Francesco Laurana: Angelo portacartello.

Fig. 402 — Sebenico, Duomo.
Francesco Laurana: Angelo portacartello.

Duccio si riconosce appena; le pareti si scavano dietro le figure ad altorilievo, approfondite dallo scalpello, che vuol lasciare alla forma lo spazio necessario per il suo sviluppo in rotondità.

Fig. 403 — Rimini, Tempio Malatestiano.
Francesco Laurana: Particolare di pilastro
nella prima cappella a destra.

Le Virtù e gli scudieri (figg. da 403 a 406) emergono a Rimini dalle nicchie anguste con prepotente sboccio di forme, spianate a tratti per esaltar l'effetto plastico dei particolari salienti, a differenza che nelle opere tarde del Laurana: qua il seno e le ginocchia di una donna seduta s'appuntano, soverchiando i vincoli delle pieghe strette come radici alle forme, altrove una testa possente, ovale, reclinata sotto il peso delle chiome,

s'incurva nel gorgo pietrificato d'un manto, e, secondo il capriccio decorativo degli scultori riminesi, i capitelli delle lesene scanalate son foggiati sopra stampo diverso. Ciò che

Fig. 404 — Rimini, Tempio malatestiano.
Francesco Laurana: Particolare di pilastro
nella prima cappella a destra.

importa all'artista è il risalto ottenuto dal rilievo pieno della forma e dall'equivalente profondità delle conche magnifiche, per mezzo del contrasto con le tese fasce delle lesene, che ad esse si stringono.

I fregi di tipo settentrionale, che accompagnano in grandi torpide volute di piuma le curve delle conche attorno alle teste dei portascudi, nel tempio di Rimini, si distendono in

Figg. 405 e 406 — Rimini, Tempio malatestiano. Francesco Laurana: Statue in un pilastro all'ingresso della prima cappella a destra.

Fig. 407 — Napoli, Museo di San Martino. Francesco Laurana: Base di pergamo

lenti festoni sugli orli di un basamento di pergamo (figg. da 407 a 410). proveniente da San Lorenzo e ora nel museo di San Martino a Napoli, condotto alla maniera trecentesca nelle parti più alte e nei riquadri figurati. Teste sporte, quasi a tutto tondo, da medaglioni cavi, adornano la massiccia base,

Fig. 408 — Napoli, Museo di San Martino. Francesco Laurana: Base di pergamo.

tra cespi, i cui steli ricadono e trascinano al suolo il peso dei frutti scoppianti dalle pannocchie turgide.

La cappella Mastrantonio a Palermo (fig. 411) è un assurdo architettonico: i pilastri laterali dell'arco d'entrata perdono valore di ossatura per il triplice scavo, a cassetta rettangolare, dei bassorilievi sovrapposti, evocazione riminese, e sono indeboliti ancora dalle sottili anconette, che si prolungano di là dal cornicione. La sintetica architettura del rilievo, l'equivalenza metrica dei volumi emergenti dallo sfondo appena profilato è oggetto unico dello scultore, e ragione della sovrana

Fig. 409 — Napoli, Museo di San Martino.
Francesco Laurana: Base di pergamo.

Fig. 410 — Napoli, Museo di San Martino. Francesco Laurana: Base di pergamo.

bellezza propria ai rilievi degli specchi inferiori e delle basi di pilastro.

Francesco Laurana sempre più accentua il distacco delle

Fig. 411 — Palermo, Chiesa di San Francesco.
Francesco Laurana: Arco della cappella Mastrantonio — (Fot. Brogi).

forme dal fondo, lo spessore, la gravità delle masse: esempio il monumento di Giovanni Cossa. (figg. 412 e 413). Nei bassorilievi

come nelle statue, il concetto volumetrico conduce lo scultore a sprezzo di gradazioni spaziali e di effetti pittorici. Nessuno

Fig. 412 — Tarascona, Santa Marta.
Francesco Laurana: Tomba di Giovanni Cossa.

studio fiorentino di vibrazioni nervose nelle sue immagini, ma bilancia perfetta di peso, rigidità incrollabile, imponenza di masse.

Fig. 413 — Tarascona, Chiesa di Santa Marta.
Francesco Laurana: Particolare del monumento di Giovanni Cossa.

Nel monumento di Giovanni Cossa a Tarascona, dinanzi a uno specchio adorno, come dosso di ampio trono inghirlandato, sul fondo del quale si suggellano dolenti due angioli reggistemma, sta disteso il defunto guerriero sulla cassa tombale, coi piedi radicati allo sgabello granitico del cane accosciato. Il defunto e la cassa, elevata, grande, massiccia, formano il seggio del trono, o, se vuolsi, l'altare, sullo sfondo della pala misteriosa, tra il cancello ferrato di sbarre a catena terminate da lance e alabarde. Ma, tra le sacre ombre di morte, tra quel peso di blocchi marmorei, piombati come da frana di roccia, quelle ferree punte innalzate come da funebri invisibili scolte, calano, dalle cornici stipate del quadro di fondo, due pesanti tralci di frutta, nodose sgretolate colonne, emergenti in pienezza di volume accanto ai pilastri dalle facce leggermente incavate. E da quell'addobbo della cappella, incrostazione di licheni alla roccia, par che avanzi, fuor d'una lieve nicchia, la Virtù, gentile consolatrice e divina redentrice dell'anima del defunto.

Altro esempio di tomba di Francesco Laurana è quella di Carlo IV d'Anjou (fig. 414), conte del Maine, nella cattedrale di Le Mans: nella sua massiccia grandezza, appare tomba di signore forte e potente, che stende, sulla nuda lastra tombale, a coperchio, il corpo ferreo, indistruttibile, serrato nell'armatura, mentre l'elmo gemmato, tolto dalla testa giovanile, erto ai suoi piedi, par che irrida e spiri terrore al nemico. Nella roccia tutto s'intaglia, dalla roccia tutto emerge, e sta, col suo pondo, sfida al tempo, in eterno: l'architettura, come la scultura, quella con le robuste masse, questa con la purezza delle superfici, concorrono al senso di forza imperitura.

Il metro che Francesco Laurana porta in tutto, nelle membrature architettoniche e nelle erompenti decorazioni, l'equivalenza di vuoti e pieni, la perfetta arte di medaglista, appare in una grande lastra di marmo a rosoni, rinvenuta nel pavimento della cappella di San Benedetto a Monreale (fig. 415), ora nell'antisagrestia del Duomo. Qui l'arte del Laurana, che era ancora in preparazione, quando lavorava nell'arco arago-

Fig. 414 — Le Mans, Cattedrale. Francesco Laurana: Tomba di Carlo IV d'Anjou, conte del Maine.

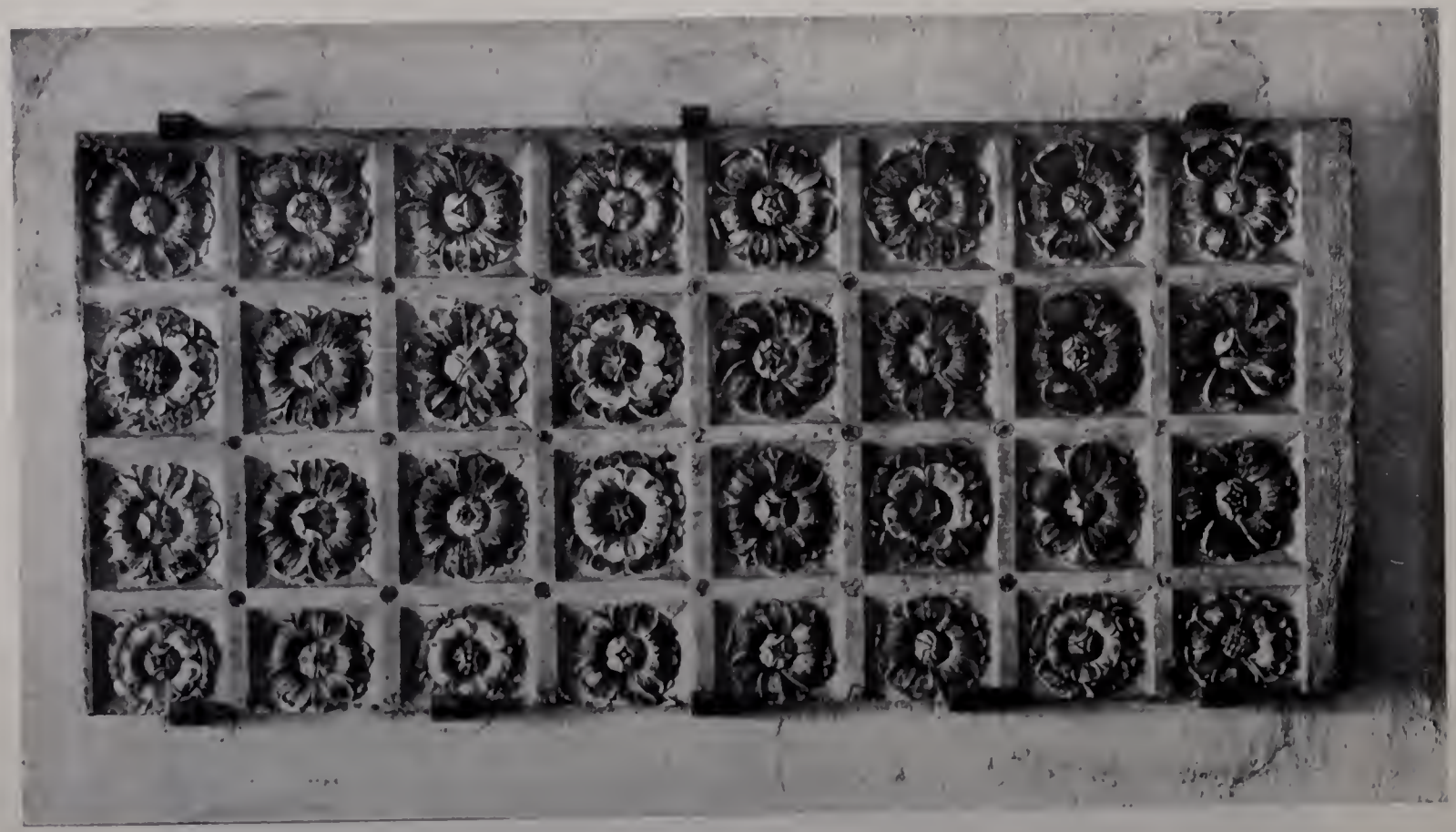

Fig. 415 — Monreale, Duomo. Francesco Laurana: Soffitto di soffitto.

nese, si è perfezionata; e le rose, con una varietà che è solo nella natura, stendono i petali, li aggirano, li curvano; strin-

Fig. 416 — Urbino, Museo del Palazzo ducale. Ignoto scultore: Madonna.

gono, socchiudono, schiudono, i ricettacoli dei semi, con esattezza geometrica. Fissate sulle formelle a tronchi di piramide,

come suggellate su cuscinetto, le multiformi rose, con i movimenti arrestati delle corolle, formano una inscindibile unità In tutto, sempre, la perfetta bilancia, il rigor di rapporti tra le cose, la regolarità di volumi entro regolarità spaziale, ci

Fig. 417 — Urbino, Palazzo ducale:
Sguanci d'una finestra nella sala della « Jole ».

danno l'impronta del genio di scultore e d'architetto proprio al Laurana.

* * *

Un altro ignoto maestro, che fu supposto Francesco Laurana, lavorò ad Urbino una Madonna, ora nel Museo del Palazzo ducale (fig. 416), adorata da angeli, entro un'edicoletta adorna alla

Fig. 418 — Urbino. Finestre nel fianco del Palazzo ducale.

maniera del Brunellesco, ma con tale pienezza e assembramento d'ornati, da volgere ad effetto sostanzialmente plastico i motivi che nel prototipo assumevano dominante valor lineare. La Madonna uscita dal gotico, con certa spianatura di superfici e spro-

Fig. 419 — Urbino: Finestra nel fianco del Palazzo ducale.

porzioni di membra, la frequenza del traforo nella decorazione, i riflessi del tempio malatestiano in quella pompa d'addobbo, provano che il tabernacoletto è opera dello stesso maestro che ornò di racemi gotici l'arco interno di finestra nel salone della Jole (fig. 417), come gli sguanci delle finestre prossime, tutte adorne, all'esterno (figg. 418 e 419), di archi lobati e di fiori, o rote, o dischi e triangoli curvilinei. Basti, a convincerne, il raffronto tra

la conchiglia, di tipo riminese, nel catino della nicchia dell'anconetta marmorea, e il disco raggiato nella mostra interna d'una finestra dell'appartamento della Jole (fig. 420), modellato con la stessa evidenza plastica di rilievo tra scavi profondi; o il parallelo tra le foglie d'alloro nell'arco della nicchietta e nel contorno della finestra, ugualmente solcate da grosse nervature e intaccate sui margini come penne, ugualmente strette da nastri lavorati a traforo. Il grosso scultore, che dà alle teste, entro cavi medaglioni (fig. 421), come al volto paffuto del bimbo, tondi lineamenti e occhi bucati da trapano, sempre rivela doti di plastico, anche nella rosetta che affibbia la ghirlanda di fronde stretta a una testa muliebre, nei cavi petali, gusci di ghianda, attorno al bottone del centro. I sedili di qua e di là dal parapetto delle finestre, con balaustre semplici, tornite, nelle altre sale, si rivestono, in queste, di un fitto tessuto di foglie e s'adornano di corone di ovuli; i peducci delle vele (figg. 422-423), con fitte scanalature e foglie aperte ad ala, presentano un'alterazione in senso gotico del capitello fiorentino, e sono ammirevoli nel fremito delle foglie opulenti, ricordo ancora del tempio riminese, nel valore plastico delle rose sbocciate dal cavo delle volute, nel pittoresco traforo dei nastri, che stabilisce un nuovo parallelo con la nicchia dell'anconetta urbinate. Tralci di fronde e scodelle con rose, teste rotanti, conchiglie, ristampano negli sguanci i fregi brunelleschiani della cappella Pazzi, mentre all'esterno l'arco si adorna di una grassa vegetazione gotico-riminese, in larghe curve snodate; dappertutto gli spunti del Brunellesco appaiono accanto alla libertà inventiva, allo spessore della vegetazione marmorea, alla generica rotondità delle forme, che dà ai rilievi dei camini e delle porte, con fauni e ninfe e putti, aspetto di forme soffiate nell'aria, vacue, senza peso: si vedano le gote lucenti turgide della ninfa danzante, l'otre rigonfio del ventre di Sileno nel camino della Jole, la testa muliebre entro anellone nel timpano d'una porta, i putti suonatori nell'informe camino della sala presso la Jole, i bimbi che si danno battaglia lungo il fregio della porta maggiore di questa sala, le teste entro le sco-

Fig. 420 — Urbino, Palazzo ducale: Ornamento di uno sguancio di finestra.

Fig. 421 — Urbino, Palazzo ducale: Altro ornamento di uno sguancio di finestra.

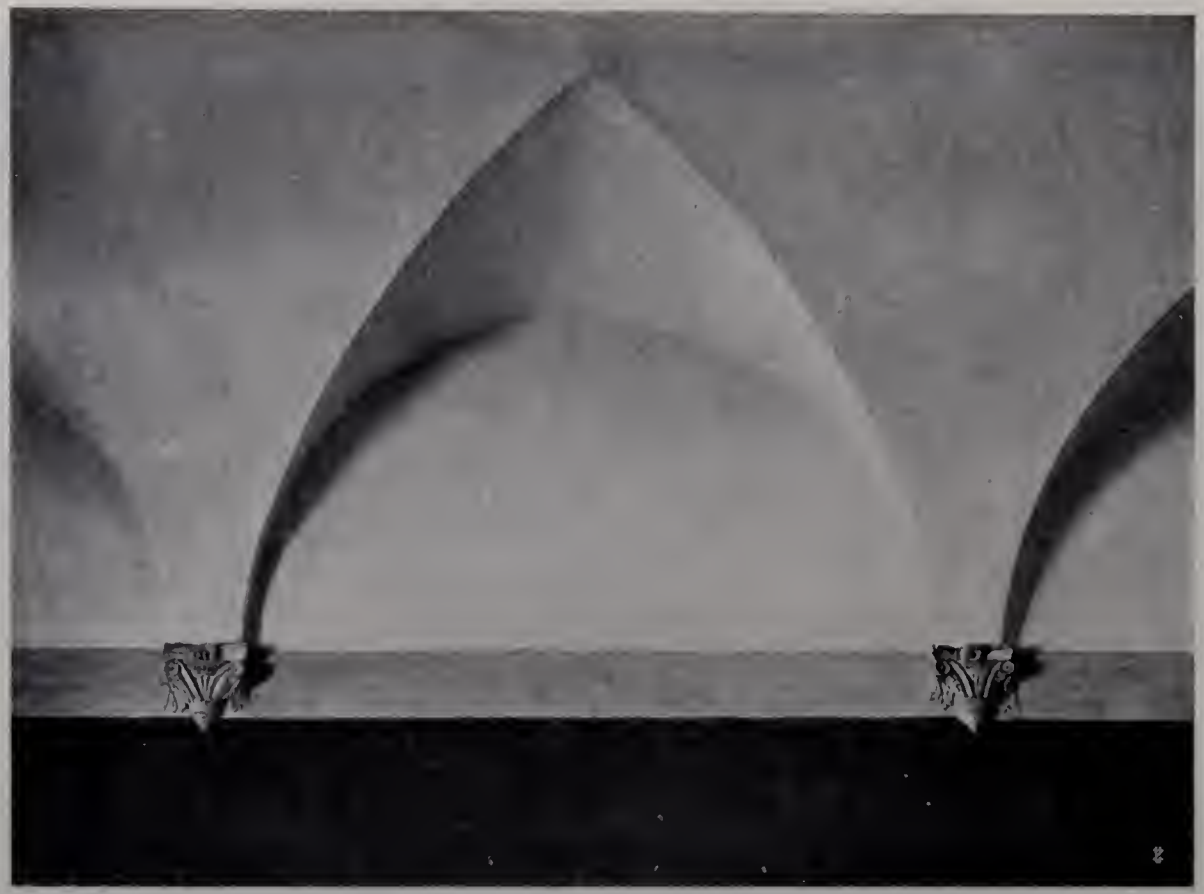

Fig. 422. — Urbino, Palazzo ducale: Peducci.

Fig. 423 — Urbino, Palazzo ducale: Un peduccio.

delle delle mostre di finestra. Simile concezione di rilievo trova riscontri in Matteo de' Pasti e in Agostino di Duccio, ad esempio nelle teste dei cherubi, simili a palloncini, a bolle d'aria, attorno alla mandorla di San Bernardino a Perugia. Anche ciò dimostra che il Maestro ebbe a trovarsi fra i toscani decoratori di Rimini, e che, uscito dal gotico, come dimostra anche il frastaglio delle bifore trilobe, traduce le forme nuove, capricciosamente, alla brava, con disinvoltura.

Parecchie opere di questo scultore, nel palazzo urbinate, meglio illuminano riguardo alla qualità della sua arte, che doveva essere in un periodo di preparazione. Quelle della sala contigua all'appartamento della Jole (fig. 424), e cioè il camino sgangherato ne' particolari, con putti reggenti lo stemma, deformi, fuor d'ogni misura, e altri, entro rettangoli, imbottiti, ma meglio tagliati, non è studiato come la porta della stessa sala coronata di frontone, a forte aggetto, fantasticamente adorna nel timpano da tre teste aggiogate a grandi ghirlande d'alloro e a dischi, galleggianti senza vita e senza sguardo sul fondo a grandi arabeschi. come di stoffa preziosa.

La proporzione della porta nella sala della Jole è tarchiata, larga, sfatta: alla cornice, composta, come negli sguanci delle finestre, di tralci e di tondi con rosoni o imprese di Federigo, s'impostano una trabeazione pesantemente adorna, e pilastri scanalati con fantastici capitelli, rinfianchi alla decorazione degli stipiti, usati da Matteo Nuti nella porta della biblioteca di Cesena, larga come questa e molle di proporzioni. Ugualmente strana costruzione è il camino (fig. 425): i pilastri scavati con le statue di Ercole e di Jole reggono due squilibrati ordini di fregi e l'alta cappa a pinnacolo tronco. Vi è in tutto l'organismo un lontano ricordo di prolungamenti gotici rimasti come in sospeso; ma il cornicione rivela tutta la gioia del plastico nei minuti rilievi a frange, a scacchiera nitida, a nicchiette, racchiudenti. entro i loro interni cavi minuscole sfere. Sul cornicione poggia una breve lastra marmorea; su quella lastra due putti, saldi sull'orlo, con le alette espanse, tengono lo scudo lan-

ceolato con l'arma dei Montefeltro. Negli stipiti del camino, le statue posano sopra un plinto quadrangolare e son protette da

Fig. 424 — Urbino, Palazzo Ducale:
Camino nella sala attigua a quella della « Jole ».

un capitello liscio a tettoia spiovente, riduzione quattrocentesca della cuspide gotica. I due nudi sintetici, trattati con senso

arcaistico della forma, s'incassano, fra la base scanalata della Jole, e la fascia, così naturalmente come due colonne inserite

Fig. 425 — Urbino, Palazzo Ducale: Camino nella sala della « Jole ». (Fot. Alinari).

con abilità nel vano di un pilastro scavato. E sono queste statue superbe l'opera massima dello scultore architetto, che con

tutta verosimiglianza lavorò dal 1472, cioè dall'anno in cui Luciano Laurana lasciò la direzione dei lavori nel palazzo ducale d'Urbino, al 1476, anno in cui Francesco di Giorgio Martini l'assunse. Egli è il solo artista che operi proprio fuor della cerchia del maestro senese, e dunque prima che questi sopravvenga nella reggia urbinate, come si può, del resto, ritenere, osservando, nel fianco esterno della facciata, Francesco di Giorgio continuar l'opera dello scultore ancor memore di gotiche forme, intento a levar le punte dei lobi attorno alle bifore, a dar ordine e sesto alle anteriori invenzioni.

* * *

Non è facile la determinazione dell'opera di Luca Fancelli,[1] divulgatore, a quanto si ripete, dello stile di Leon Battista Alberti.

Dal San Sebastiano di Mantova, dove tradusse i disegni del Maestro nella faccia incompiuta e nella delicata loggetta, provennero al Museo del Castello transenne con angeli, reggenti, entro ghirlande, imprese gonzaghesche, e, nel rovescio, vasi, da cui si partono simmetriche enormi spire fogliacee (figg. 426-429). Simile motivo, di evidente derivazione donatelliana, e condotto col materiale particolarismo, e la deficienza di misura proprie del Fancelli, si ritrova nel fregio (figg. 430 e 431) del palazzo Benzoni di Mantova, tra cornici minuziose di lunghi dentelli, fuseruole, rosoncini e foglie, nè manca di grazia la teoria lunga di genietti intenti a muovere, tra vasi fioriti, i grandi cerchi delle ghirlande. Lo stesso rilievo, piatto, pesto, impreciso nei contorni, che dà alla pietra aspetto di creta, la stessa assenza di albertiano numero tra le superfici lisce e i faticosi ornati, si notano nella decorazione di Sant'Andrea (fig. 432) e nelle porte della sala del Mantegna in palazzo Gonzaga (fig. 433), poveramente imitate da quelle magnifiche dell'atrio di

[1] Cfr. Braghirotti (W.), *Luca Fancelli scultore, architetto e idraulico del secolo XV*, in *Arch. stòr. lombardo*, III, 1876, p. 610: Davari (S.), *Ancora della chiesa di S. Sebastiano in Mantova e di Luca Fancelli*, in *Rassegna d'Arte*, I, 1901, p. 93.

Fig. 426 — Mantova, Museo del Castello. Luca Fancelli: Transenna.

Fig. 427 — Mantova, Museo del Castello. Luca Fancelli: Transenna.

Fig. 428 — Mantova, Museo del Castello. Luca Fancelli: Transenna.

Fig. 429 — Mantova, Museo del Castello. Luca Fancelli: Rovescio di transenna.

Fig. 430 — Mantova, Casa Benzoni: Fregio del cornicione.

Fig. 431 — Mantova, Casa Benzoni: Fregio del cornicione.

San Sebastiano, con mensole piatte, mal inserite, simili a rotuli di stoffa impressa. Non intendiamo ricostruire l'opera di questo

Fig. 432 — Mantova, Sant'Andrea. Luca Fancelli: Decorazione.

continuatore dell'Alberti a Mantova, diligente interprete, povero di fantasia e minuzioso; vediamo il suo stampo nell'antica

casa Arrivabene, nella casa Andreani di via Cavour (fig. 434), nell'antico Spedale di via Salita (fig. 435), nel palazzo Cade-

Fig. 433 — Mantova, Castello. Luca Fancelli: Porta nella camera degli Sposi.

nazzi, già Bonacolsi (figg. 436 e 437), in via Cavour, con lesene a specchi, piatte finestre rettangolari, lineate cornici agli alti

fregi. In forma più eletta ci appare il Fancelli nel basamento della torre dell'Orologio (fig. 438), di carattere albertiano, con

Fig. 434 — Mantova, Casa Andreani.

bella trabeazione, e piccoli ornati sperduti nel capitello sgretolato del grande pilastro angolare, e nell'elegante torrione (fig. 439)

Fig. 435 — Mantova, Antico ospedale in via Salita: Fregio del cortile.

Fig. 436 — Mantova, Casa Cadenazzi, già Bonacolsi.

Fig. 437 — Mantova, Casa Cadenazzi, già Bonacolsi.

Fig. 438 — Mantova. Luca Fancelli: Basamento della torre dell'Orologio.

del palazzo Arrivabene (fig. 440), capolavoro dell'architetto, con sagome allungate, e la tipica fitta dentellatura fancelliana,

Fig. 439 — Mantova. Luca Fancelli: Torrione del Palazzo Arrivabene.

e l'uso quasi esclusivo del mattone e della terracotta, come nella *Domus nova* (fig. 441). Traduttore dei disegni dell'Al-

Fig. 440 — Mantova, Casa Arrivabene.

Fig. 441 — Mantova, Castello: « Domus nova ».

berti nella cappella dell' Incoronata in duomo,[1] nella casa del Mantegna, nella basilica di Sant'Andrea, Luca ci appare,[2] in quest'ala del palazzo Gonzaga, in forme sue proprie, in cerca di grandiosità cinquecentesca con mezzi inadatti, con minute suddivisioni di regoli, di specchi, e fitte, piccoline, povere cornici, e stucchevole uniformità di stampe.

---

[1] Dalla petizione diretta al 19 di settembre 1480 per il capitolo della cattedrale di Mantova al marchese Federico Gonzaga, si può dedurre che il disegno fosse antico: « Perchè s'è finito quello poco principio de la fabrica a quella cappella di nostra Donna..., secondo il disegno de la bona memoria de lo Illmo Signor Vro Padre ».

[2] Alessandro Luzio, nel suo volume in corso di stampa: *La Corrispondenza dei Gonzaga*, a pag. 165, pubblica un passo di una lettera di Luca Fancelli del 1491, dove è detto: « io solicitavo al fornir i disegni de Chastel Capuano ». Questa frase è sufficiente per dirci che il Castello in parte è opera del Fancelli.

VII.

SCULTORI TOSCANI DECORATORI DAL TEMPO DI DONATELLO ALLA FINE DEL QUATTROCENTO

DESIDERIO DA SETTIGNANO: la tomba di Carlo Marsuppini in Santa Croce e il tabernacolo della Cappella del Sacramento in San Lorenzo.

MINO DA FIESOLE: la tomba del vescovo Salutati a Fiesole, il trittico marmoreo di fronte alla tomba stessa, l'altare di Diotisalvi Neroni e il monumento di Bernardo Giugni nella Badia, il tabernacolo del Battistero di Volterra, i monumenti romani e il tabernacolo della cappella di Sant'Ambrogio a Firenze, il monumento del conte Ugo.

GIOVANNI DALMATA, compagno di Mino da Fiesole in Roma.

ANTONIO ROSSELLINO: il sepolcro del cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte e l'altro di Maria d'Aragona a Napoli. Decorazione della cappella sepolcrale napoletana. Pergamo di Prato. Monumento Roverella presso Ferrara.

ANTONIO POLLAIOLO: i monumenti di Sisto IV e d'Innocenzo VIII.

ANDREA VERROCCHIO: il monumento mediceo a San Lorenzo, il lavabo nella Sagrestia vecchia di questa chiesa.

FRANCESCO DI SIMONE FERRUCCI FIESOLANO: monumento di Barbara Astorgi a Forlì, di Alessandro Tartagni a Bologna.

MATTEO CIVITALI: tempietto del Santo Volto a Lucca, altare di San Regolo e transenne del coro nel Duomo di questa città.

BENEDETTO DA ROVEZZANO: porta della Badia, altare della chiesa di Santa Trinita, ecc.

Collaboratore di Filippo Brunellesco nel fregio esterno dell'atrio della cappella Pazzi, come già vedemmo, fu, tra gli scultori, il più perfetto rappresentante del brio, dell'ardire, della sensitività raffinata, pronta, acuta, propria ai Fiorentini ricercatori di movimento: Desiderio da Settignano, che, in Santa Croce, elevò la tomba di Carlo Marsuppini (fig. 442) e in San Lorenzo il tabernacolo della cappella del Sacramento. Bernardo Rossellino già aveva, dalla tomba di Leonardo Bruni, pure in Santa Croce, tolti gli ultimi strascichi di tradizionali figurazioni trecentesche, proprie ai monumenti funebri, e cioè i cortei di Virtù, e gli angeli stiracortina, per ideare il sepolcro in forma di brunelleschiana cappella, coronata d'arco a pieno centro, adorna, sulla parete di fondo, di specchi marmorei e, nella base

e nell'arco, di massicci festoni. Ne seguì lo schema, Desiderio, ma con la sua fine spiritualità rinnovandolo, allungando le proporzioni del fondo di nicchia, imprimendo alle sagome architettoniche la snellezza elegante e ardita propria alle immagini di questo squisito scultore: fini come steli e nervose. Al confronto, la tomba di Leonardo Bruni appare pesante, coi suoi larghi specchi, il cofano classico, squadrato, il letto funebre sorretto da aquile romane, il festone ampio tra le cornici dell'arco, il grande stemma entro ghirlande con penduli tralci al sommo.

Gli specchi di marmo, nel monumento composto da Desiderio, son lunghi, limitati da fini cornici; la base è alta, adorna, con rara leggerezza, di sfingi e ghirlande tra un festoso schioccar di nastri al vento: il cofano, sopra uno zoccolo fiorito di vasi e di tenui arabeschi, si riveste agli angoli d'una flora superba, e aderisce alla base per mezzo di zampe di leone e di un'alata conchiglia, che distrugge, come il drappo ricadente dal letto funebre sul sarcofago, l'effetto cupo dell'ombra: una successione di sagome sinuose, espressiva di movimento, nervosa e calligrafica, sostituisce i sistemi di verticali e orizzontali, lo squadro reciso e quasi duro delle corrispondenti forme rosselliniane. Nella lunetta del monumento Bruni, il tondo con la Vergine sembra puntellato a fatica dagli angeli, come la grossa ghirlanda stemmata della cimasa dai genî rampanti, massicci quanto i festoni tronchi a due terzi d'ogni quadrante dell'arco: coronamento maestoso e greve. Ma il tondo Marsuppini, per l'improvviso indietreggiar della Vergine — canna percossa dal vento — sembra girare entro lo spazio della lunetta, e alle linee del gruppo divino rispondono, in vivace ritmo, quelle degli angeli: non la stipata ghirlanda di Bernardo corona il monumento, ma un vaso, anfora ardente, vertice slanciato dell'edicola, dal quale scendono, con ritmo lieve di monili, due tralci di verzura, graduati in larghezza, tangenti all'arco, per poi ricadere sulle spalle di due canori fanciulli, come lunga stola. La torcia ardente sul vertice, le agili forme dei giovanetti, che inoltrano con fiorentina baldanza, con ritmico passo leggiero, orgogliosi delle fiorite catene, l'ardita

fisionomia dei putti, che sulla base tengon lo scudo cinghiato al corpo gracile e snello da nastri sottili, e sembrano a guardia, per

Fig. 442 — Firenze, Santa Croce: Tomba di Carlo Marsuppini. (Fot. Brogi).

gioco, della tomba adorna, portata da ali; le ghirlande, non dense e funebri, ma staccate, mazzo da mazzo, con graziosa leggerezza,

trasformano la cappella mortuaria in luogo di festa, arioso, adorno di tutti i doni della Primavera.

La vita erompe dalle foglie, tramate di sensitive fibrille, dai nastrini a volo, dai fiori a raggi di stella acuti e girevoli, dalle piume alianti delle sirene (fig. 443), dai flutti scorrevoli delle chiome; intorno al defunto, le cui labbra sottili serban l'im-

Fig. 443 — Firenze, Santa Croce: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

pronta dell'ultimo soffio, il cui volto, affilato dall'estrema tensione, sembra irradiarsi di una spirituale fiamma, si schiudono sorrisi di putti, si muovono a fremiti tessuti e fronde, s'innalzano gli inni gioiosi della vita, lanciati al vento dagli esili cantori, da ogni sagoma stessa del sepolcro nella sua slanciata nervosa struttura. Gli ornati, sottili, di eleganza squisita, sembran intaglio d'orafo, tanta è la elezione del lavoro; gli ovuli son collanine di gemme; il trapano punteggia le scaglie del coperchio del sarcofago, la conchiglia ha il lustro della madreperla: ogni ner-

vatura delle foglie (fig. 444), ogni ciocca delle zampe leonine, ogni piega di nastro, ritiene l'impronta della vivace e rara sensibilità che l'ha creata. Sembra che lo scultore appena controtagli il velluto della coltre funebre, che serba tracce spente di deliziosa cromia, nell'azzurrino svanito sul bianco avorio del marmo, forse un tempo sfiorato di tenue pulviscolo d'oro.

Fig. 444 — Firenze, Santa Croce: Particolare del Monumento suddetto. (Fot. Brogi).

Più fedele seguace del Brunellesco, e di conseguenza più stretto alle regole architettoniche di quel che si dimostrasse Donatello col tabernacolo della sagrestia dei Beneficiati a Roma, appare Desiderio nel tabernacolo della cappella del Sacramento in S. Lorenzo (fig. 445). Donatello aperse la porta del ciborio in un fantasioso scenario, con addentramenti e sporgenze d'effetto plastico-pittorico; Desiderio l'apre nel fondo di una cappella del Rinascimento con pareti addentrate in prospettiva, grande brunelleschiano sottarco a lacunari, fregio di frutta e foglie

nell'arco, gemmee colonnine. Due pilastri, un'alta trabeazione, una ricca cimasa, racchiudono l'edicola sacra, poggiata sopra una base marmorea, ridotta mensa d'altare; e su piedritti due angeli portacandelabri equilibrano la base, adorna d'un rilievo della Pietà, predella marmorea con la cimasa popolata di fanciulli. Le sagome riflettono, anche qui, l'elegante serica sottigliezza propria a tutte le forme di Desiderio; e se le tre statuine della lunetta compongono un culmine meno slanciato che quello del monumento Marsuppini, fremiti d'ali, di stoffe, di chiome, tolgono ogni pesantezza. Sottilmente intagliati, quasi in avorio, son le membrature e i fregi dell'adorno edificio: i pilastri, con tenui preziose candelabre, le acute foglioline, pungenti come petali di cardo tra le frutta rotonde, le brunelleschiane palmette e i cornucopii.

I serafini scolpiti per la trabeazione della cappella Pazzi ridono, qui (figg. 446 e 447), tra i nodi del fiorito fregio, e si appoggiano, rotando nella mobile corona d'ali, alla cornice dell'arco, donde lanciano verso i cori adoranti di angeli il malizioso sguardo; l'opera del trapano, l'increspatura mutevole e fluida delle forme, il tremito del sorriso, l'aliare delle piume soffici all'aria, collocano i due serafini dei pennacchi tra i più rari esempi del modellato di Desiderio. E ritornano, le fresche immagini, nella lunetta della cimasa, a cullarsi con abbandono gioioso sull'altalena delle nubi, tra fremiti d'ali, come di ramoscelli al vento; nulla di più soave, di più primaverile e lieto ci diede l'arte fiorentina che queste due teste di fanciulli illuminate dal sorriso, cullate dall'onda. Due angioletti paffuti, seguendo nelle lor curve l'arco, si protendon con trepido slancio, con gorgheggi d'uccello sulle canore labbra, verso il delicato fanciullino benedicente, in piedi sul calice, esile fiore che termina con leggerezza la linea squisita sottile del piccolo edificio, e aggiunge un nuovo elemento di grazia per il contrasto tra le proprie forme fragili, la delicata trasparenza dei lineamenti gentili, e le floride tonde forme dei putti adoratori, palpitanti uccelletti caldi ancora del tepore del nido. Intorno alla eretta

figurina, che compone col calice sacro un solo stelo, angeli e serafini si muovono con tremolio di fiammelle. Il motivo do-

Fig. 445 — Firenze, San Lorenzo. Desiderio da Settignano: Tabernacolo. (Fot. Alinari).

natellìano degli angeli adoranti il ciborio è qui liberamente ripreso; sciami di fanciulli erompono, sfiorando col passo lieve

il suolo, dalle arcate laterali verso il Sacramento. E ai lati della base sorretta da due seriche mensole, mirabili esempi di quel che potesse nel campo dell'architettura Desiderio, tutto riducendo a forme aggraziate, preziose, sottili e vive, due paggi portacandelabri, in lunghe vesti di raso fluenti, fiori di genti-

Fig. 446 — Firenze, San Lorenzo.
Desiderio da Settignano: Particolare del tabernacolo suddetto.
(Fot. Alinari).

lezza nelle tenui acerbe duttili persone, integrano le linee dell'edificio adorno.

Sul modello brunelleschiano del lavabo nella sagrestia nuova, eseguito da Lazzaro Cavalcanti, Desiderio fece il contorno dell'armadio (fig. 448) nella sagrestia vecchia, serbandone persino il tipo dei capitelli a corona dei pilastrini scanalati, il festone stretto da nastri nel fregio, il cespo d'acanto alla base, la testa d'angelo con ali aperte inscritta nel triangolo del timpano; ma tale fedeltà di ripetizione quasi non s'avverte per il mutato

sfondo, l'eleganza delle modanature fini, tese, della testina trasparente, fiorita di ciocche inanellate, degli ornamenti propri a Desiderio, condotti a cesello e a un tempo fervidamente animati. Nei capitelli del Buggiano, le volute sormontano il cespo di foglie come grosse lenti o riccioli, nei capitelli del Settigna-

Fig. 447 — Firenze, San Lorenzo.
Desiderio da Settignano: Particolare del tabernacolo suddetto.
(Fot. Brogi).

nese s'attorcono in agili viticci; il festone informe e sfatto del Buggiano assume, per la varietà di traforo dei nastri, di frastaglio delle foglie, aspetto di monile corallino steso a ingemmare il fregio, e le foglie d'acanto, grossamente impastate dal piccolo discepolo del Brunellesco, disposte con monotono parallelismo, ecco che, lavorate dallo scalpello sensitivo di Desiderio, adunghiano, per i lembi spinosi, come per mille minutissimi artigli, l'orlo della base, i lobi delle foglie vicine, con una prensile vivacità di moto che esprime tutta la nervosa essenza delle forme

di Desiderio. Il ricamo meraviglioso, intessuto mediante quei fitti ventagli di foglie dalle nervature spiccate e sottili, dai mul-

Fig. 448 — Firenze, S. Maria del Fiore. Desiderio da Settignano: Armadiolo. (Fot. Brogi).

tipli aguzzi pungenti frastagli, è tra le più acute manifestazioni di linea energetica nell'arte del raro maestro.

L'architettura cesellata di Desiderio fu modello alle costruzioni di Mino da Fiesole, agghindate, ricamate a fior di super-

Fig. 449 — Fiesole, Duomo. Mino da Fiesole: Tomba del vescovo Salutati. (Fot. Alinari).

ficie, timidamente, in tutto simili alle sue sculture facili, leggiere, disegnate a filettini volanti, chiaroscurate dal pennello. Ma gli

arabeschi non s'innestano, come nelle costruzioni di Desiderio, sopra forme architettoniche purissime nella loro delicata stesura. L'opinione del Vasari su Mino risponde in tutto alle opere dello scultore, « più graziato che fondato nell'arte ».

Nella tomba del vescovo Salutati (fig. 449), specchi di marmo scuro, tra esigui pilastrini, ornano la parete sotto il sarcofago; la cornice di essi, ripiegandosi nel mezzo, compone la base del

Fig. 450 — Fiesole, Duomo. Mino da Fiesole: Particolare della tomba suddetta. (Fot. Brogi).

busto, come la cornice dei tre sovrapposti specchi, più brevi, curvandosi, ingrandisce l'orlo della conchiglia-nimbo dietro la mitra del vescovo; una superficiale stela marmorea puntella il sarcofago, e il busto, stranamente collocato sotto la tomba, sembra un ninnolo deposto sopra una mensoletta graziosa. I fregi, come tutta l'opera, mostrano la noncuranza delle generali misure: si vedano le palmette sperdute nelle facce discoidali dei rotuli alle estremità del sarcofago, e i meccanici rosoncini, disseminati, senza giusta distribuzione di distanze, nelle volute

dei sostegni. Ma le doti dell'artista appaiono quando tende le pareti sottili del cofano, come tela fine, sotto la rete di funicelle che ne serra le curve delicate, quando, memore di effetti cosmateschi, coltiva nel fregio una fioritura di gigli e di fantastiche stelle alpine (figg. 450 e 451), o ripiega foglie e petali con leggerezza di soffio, con pigro fruscio di velluti.

Di fronte al sepolcro, s'innalza, nella cappella Salutati, un

Fig. 451 — Fiesole, Duomo. Mino da Fiesole: Particolare della tomba suddetta. (Fot. Brogi).

trittico marmoreo (fig. 452), con cimasa ad arco scemo, predella e, su due pilastrini scanalati, un'alta trabeazione (fig. 453), troppo alta in rapporto a quei pilastri e alla schiacciata cimasa. Nicchie con lunetta a conchiglia, divise da fragili colonnine, ospitano la Vergine e i due Santi: sulla gradinata, innanzi a quel loggiato, si collocano San Rocco e il piccolo Salvatore, con Giovannino. Non sfondano i sottarchi delle nicchie; i minuscoli cuscinetti dei cassettoni, nè la conchiglia aperta come

un bel ventaglio dalle stecche ricurve; le colonnine sono esigui fasci di canne; l'architettura diviene ricamo, leggiadro e deli-

Fig. 452 — Fiesole, Duomo. Mino da Fiesole: Trittico marmoreo.

cato come le malaticce immagini di Mino; la forma classica si perde nelle sottigliezze, nei trafori minuti, nelle punteggiature; tutto prende l'aspetto di gioco, grazioso ma incomposto, gentile e piccino. A che possa giungere l'artista nella sua delicatezza di

Fig. 453 — Fiesole, Duomo. Mino da Fiesole: Particolare del trittico suddetto.
(Fot. Brogi).

virtuoso mostran le foglie svolgentisi dai rotuli della cimasa, con fibre lavorate quasi a filigrana; ma nello stesso tempo, quali modanature architettoniche, esse appaiono meschine: simili a a due chiocciole che stiano per salire sull'arco.

L'altare di Diotisalvi Neroni (fig. 454), dato in deposito ai Frati della Badia nel 1470, segna un progresso rispetto all'altare Salutati: le nicchie, di proporzione diversa, son leggermente approfondite, per quanto a fatica s'innestino nel sottarco le esili tavolette dei cassettoni, ma alle colonnine-bastoncello subentrano pilastri scanalati, anch'essi composti quasi di cannucce; sempre sottile e minuzioso, calligrafico nelle filiformi pieghe dei manti, scarso di fantasia, l'artista si studia di dar precisione al disegno e qualche rilievo alle forme di toscana gentilezza.

Nel 1468 Mino attendeva, sempre per la Badia, al monumento di Bernardo Giugni (fig. 455) — riduzione del monumento di Bernardo Rosselli, secondo la tendenza propria al Fiesolano intarsiatore di superfici —: la cappella ardente si riduce a una specie di portale marmoreo incoronato di lunetta e decorato di specchi: al limitare di una lieve incassatura, quasi aperta bocca di sepolcro, si ferma il sarcofago. Gli intarsi di marmo, eredità romanica, adatti alle architetture superficiali, piane, rasate, ai ricami del maestro fiorentino, adornano la stela del fondo come la lunetta della cimasa, preludio alle lunette delle porte di Benedetto da Majano nel palazzo della Signoria; una statua di Virtù, preziosa agghindata damina, in contrasto con l'inerzia delle altre immagini, sembra lasciarsi sdrucciolare lungo la curva dell'arco, di cui forma il cimiero.

Nel 1471 Mino pose la propria firma sul tabernacolo del Battistero di Volterra (fig. 456), edicola a pianta quadrata, con le forme consuete all'artista: pilastri scanalati agli angoli, trabeazione composta quasi di stecche d'avorio, tenue ventaglio nella lunetta della porticina a cui si accostano gli angeli adoranti. Un puntello, pure quadrangolare, con lunghe superficiali nicchiette, s'innalza a sorreggere, da una complessa base di gradi e specchi affondati, il tabernacolo, piccolo edificio a sistema

Fig. 454 — Firenze, Badia. Mino da Fiesole: Altare di Diotisalvi Neroni. (Fot. Alinari).

Fig. 455 — Firenze, Badia. Mino da Fiesole: Sepolcro di Bernardo Giugni. (Fot. Brogi).

Fig. 456 — Volterra, Battistero. Mino da Fiesole: Tabernacolo.
(Fot. Alinari).

prismatico, ingenua fantasia di bimbo che innalzi un castelluccio di carte o dadi.

Nel ciborio di Santacroce a Firenze, Mino ritorna alle sue predilette decorazioni in superficie, alle sue ingioiellate anconette. Quattro angeli, con lunghi candelabri, adornano il Sacramento entro la cappella, vagamente determinata in ispazio dallo scorcio del soffitto e addobbata di drappi serici; un peduccio (fig. 457) sottilmente intagliato regge l'esile costruzione; ed è la parte di essa più ricca delle attrattive di Mino, della fragile grazia propria alle sue forme diafane, nell'angelo dal trattenuto sorriso, che col rotulo, con le arcuate braccia, con le crespe frange delle penne, s'innesta armoniosamente alle foglie e alle volute del peduccio e sembra crearne, regolarne, col proprio atteggiamento, la forma.

A Roma, il Fiesolano, pur mantenendo le sue timidezze e i suoi ingenui ardimenti di fanciullo, trae, forse dalle tombe del Bregno diffuse per le chiese della città, un aumento di ricchezza, quale si nota nella ricomposta tomba del cardinal Forteguerri in Santa Cecilia (fig. 458), anche per il risalto aggiunto mediante il colore alle candelabre e al fregio della trabeazione, agli orli delle vesti, alle borchie stellanti la mandorla della Vergine, alle palmette nelle ante che festonano l'arco, agli arabeschi della coltre funebre, cadente in curve tese d'amaca. Le colonne tozze, di antico marmo scuro, e lo spessore della trabeazione sono prova dello sforzo compiuto da Mino per mettersi all'unisono con gli esemplari veduti nelle chiese romane.

Capolavoro dello scultore in Roma, e sua esclusiva opera, è il monumento a Francesco Tornabuoni (fig. 459) in Santa Maria sopra Minerva, dove pure i calligrafici arabeschi delle candelabre e del sarcofago richiamano il Bregno. Il sarcofago è fiorentinamente incorporato a forme di chimera; non le chimere di Desiderio, sprizzanti luce dagli occhi, fierezza dai lineamenti nervosi, forza dalle ali vibranti; teste modellate quasi in pasta fine si reggono su lunghi colli gracili; le ali, ad orli frastagliati, toccano appena con l'uncino della punta il sarcofago; i ghirigori

Fig. 457 — Firenze, Santa Croce. Mino da Fiesole: Particolare di ciborio.
(Fot. Brogi).

di fogliame e nastri, filiformi, tenui, ricamano più che decorino la tomba. Abbandonato ogni sforzo di costruzione, Mino torna

Fig. 458 — Roma, Santa Cecilia.
Mino da Fiesole: Tomba del cardinale Forteguerri.
(Fot. Anderson).

alle sue arabescate stele marmoree, alle pietre tombali tolte dal pavimento per applicarle alla parete; e da una pietra tombale

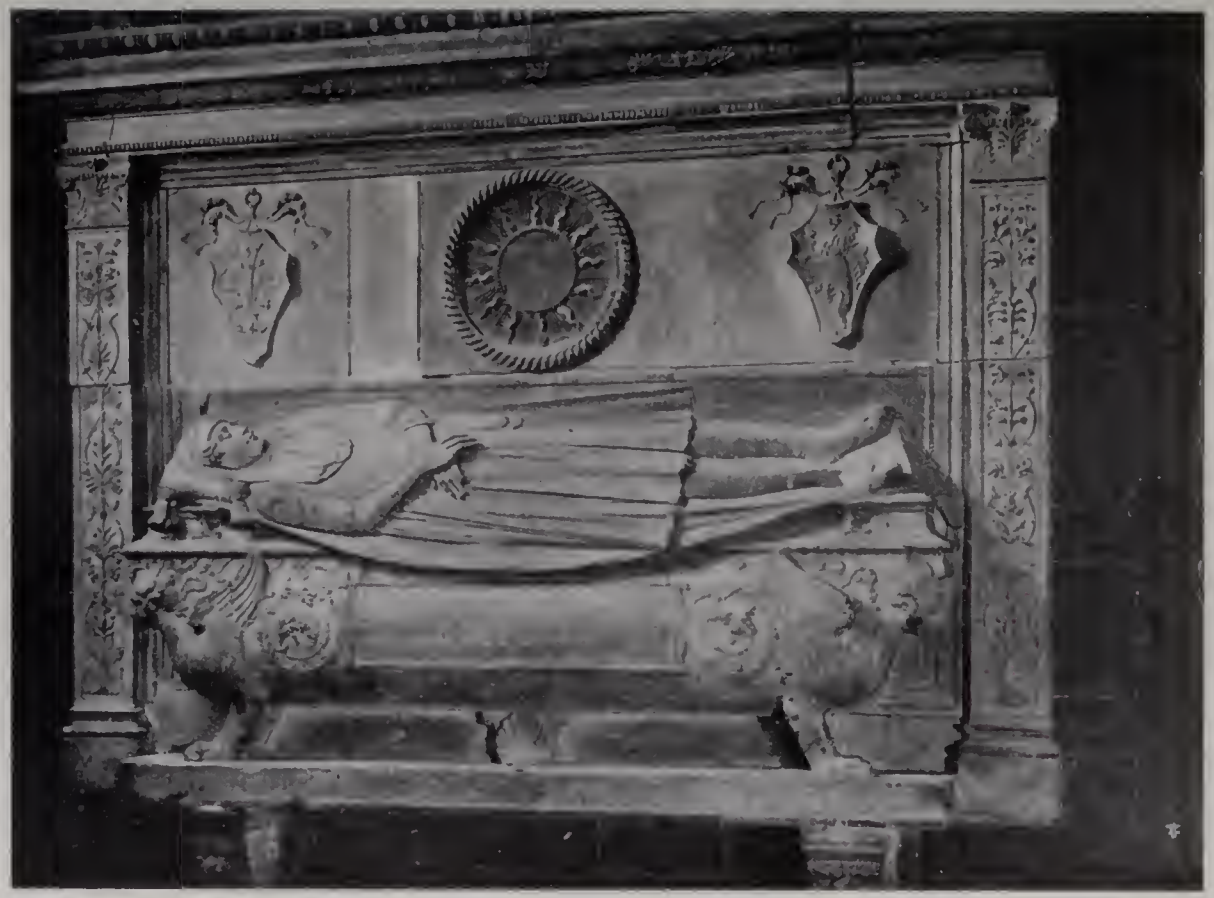

Fig. 459 — Roma, Santa Maria sopra Minerva. Mino da Fiesole: Tomba di Francesco Tornabuoni. (Fot. Alinari).

trecentesca si direbbe presa l'immagine del defunto, impostata su piano obliquo come nei monumenti sepolcrali romani e spianata con grazia arcaica sulla coltre di velo, sotto vesti di velo. La leggiadria della trasparente immagine, coi fini lineamenti stirati da un impercettibile tenue sorriso, nel sonno protetto dal rosso giglio della sua patria, è tra le più squisite creazioni dello scultore.

Affini alle forme proprie dei monumenti romani di Mino sono il trittico marmoreo dei Baglioni in S. Pietro a Perugia (fig. 460), ove si vedono gli ornamenti vistosi, e i risalti coloristici, e persino gli archi frangiati di foglie, della tomba Forteguerri, e il tabernacolo della cappella di Sant'Ambrogio a Firenze (fig. 461), commesso a Mino nel 1481, con sottile calligrafia di arabeschi, suddivisione complicata del piano di base, nicchie ai lati dell'arco del ciborio, sorretto da colonne, e formelle quadre sopra le nicchie; entro queste, Santi avvolti nel manto come in un sudario; entro le formelle, cherubi, come tra gli arabeschi del fregio; avanti al ciborio, un chèrubino e due angeli a volo sgangherato, reggenti il calice.

Più ricco di fioriture, e meno piacevole che nelle sue prime ingenue forme, Mino non rinuncia a compor di perline i fili delle nubi, le alette uncinate dei cherubi dal grazioso sorriso, a ricamare minuziosamente il marmo.

Nel ciborio di Sant'Ambrogio, come nei monumenti tombali in Santa Cecilia e in Santa Maria della Minerva, lo scultore, sugli esemplari del Bregno, sembra ritagliar con le forbici, dal fondo, gli arabeschi nitidi e calligrafici dei fregi, quasi ornati di miniature sui contorni di una pagina; nel monumento del conte Ugo (fig. 462), già iniziato avanti la venuta a Roma e compiuto anch'esso nel 1481, ritorna alle forme toscane, creando l'opera sua più elegante, nello sviluppo in altezza delle forme piatte. Gli elementi delle primitive tombe di Mino riappaiono, tradotti in proporzioni più giuste, se pur si mantenga l'eccessiva gracilità in qualche modanatura, nelle stirate mensole-nastrini lungo la base, ad esempio, e se pure le statuine reggiscudo, imitate dal

Fig. 460 — Perugia, San Pietro. Mino da Fiesole: Pala.

sepolcro di Desiderio, si trasformino, per la loro collocazione, come per la loro estrema fralezza, in vacui ninnoletti. Mino

Fig. 461 — Firenze, Sant'Ambrogio. Mino da Fiesole: Tabernacolo.

torna ad essere il prezioso ricamatore di superfici, a stender ghirlande quasi leggiere collane tra conchiglia e conchiglia nel fregio, assimilandole ai festoni della cortina, stirata, con ele-

ganza sottile di calligrafo, nella estrema tenuità del tessuto. Quei festoni di velo sottilmente filato vaporosa tela di ragno

Fig. 462 — Firenze, Badia. Mino da Fiesole: Monumento del Conte Ugo (Fot. Brogi).

d'inverosimile sottigliezza, appaiono quasi simbolo dell'esigua forma di Mino.

* * *

Aiuto a maestri toscani, al Rossellino in palazzetto Venezia, a Mino da Fiesole nel monumento di Paolo II e nel tabernacolo di San Marco, lo scultore Giovanni di Traù si trovava in Roma avanti il 1464, poichè a lui appartiene nelle aule Borgia il busto di Pio II, dove la forza rude e superba del Dalmata, che sembra stàccar col piccone le sue dure forme dalla punta d'una roccia, trionfa nello squadro potente del volto, nella cruda fisionomia di mastino resa dallo spessore della massa angolosa, dal greve giogo delle carni, dall'iride enorme accesa negli occhi spalancati, opera di scalpello vigoroso e audace, che aggiunge energia alle forme sagomandone duramente gli spigoli: le sfaccettate borchie dei brillanti, che ingemmano l'enorme fibula e l'orlo della tiara, appaiono quasi simbolo della scultura a punte di diamante, propria al Dalmata.

La prima apparizione di forme toscane si ha nel coronamento della porta del tempietto di Vicovaro[1] (fig. 463), che, sopra gli sguanci traforati di nicchie alla maniera gotico-veneta, sfoggia inaspettato un timpano albertiano, cimasa di un frontispizio adorno di lunetta. Ma la dovizia dei fregi lombardeschi, la suddivisione a specchi delle lesene, l'ornato di rose e girandole entro una grata di rombi, la ricchezza dell'elemento scultorio, subito rivelano, nel continuatore dell'architetto di San Giacomo, un artista venuto dalle spiagge adriatiche. E le minute cuspidi che diamantan le vesti, le tonde teste degli angeli, inghirlandate di riccioli, i fusi di nuvole, brillanti come onde al sole sotto i loro piedi e sotto le ali spiegate della colomba, l'ampia zona dell'arco stellata di faville annunciano a primo sguardo l'opera di Giovanni Dalmata.

I capitelli delle lesene di Vicovaro, con ornamento di cornucopî sul fondo ricamato della campana, riappaiono in forme più vivide nei pilastri del ricostruito palazzetto Venezia (fig. 464),

---

[1] Cfr. a questo proposito: Serra (Beatrice), *Il tempietto di Vicovaro*, in *L'Arte*, 1922

torcendosi a spira con guizzi di lucente metallo per fonder negli angoli i mazzi granulosi e scintillanti delle frutta. Dise-

Fig. 463 — Vicovaro (presso Roma).
Domenico di Capodistria e Giovanni da Traù: Tempietto.

gnata probabilmente dal Rossellino, la loggia ebbe a scultore il Dalmata, che introdusse lo smusso degli angoli per sfaccettar

la massa quadrata dei pilastri, e, a sostegno delle albertiane mensole, dispose teste cariatidi, ricordo di Dalmazia. Anche

Fig. 464 — Roma.
Giovanni da Traù: Loggia del ricostruito palazzetto Venezia.

nelle decorazioni di palazzo Venezia, il Dalmata ebbe parte; a lui si deve non solo la porta verso la piazza (fig. 465), che, nono-

Fig. 465 — Roma, Palazzo Venezia. Giovanni da Traù: Porta.
(Fot. Alinari).

stante le mensole di origine albertiana a sostegno del cornicione, è tutta veneta, nelle forme tarchiate come nell'ornato di metalliche borchie in rilievo, e nei canali che s'affondano, con effetto cromatico, tra le volute impresse, ma anche il portale magnifico in via del Plebiscito (fig. 466), opera compiuta dallo scultore sotto il dominio degli esempi toscani, singolare per le proporzioni slanciate, il taglio dorico delle colonne fiorite di capitello corinzio, simili a fusti d'albero, che nel basso appena rivelino, sotto la scorza, le fibre, messe a nudo, in alto, da nitidi canali. Gli ovuletti minuscoli, che orlano di marcate impunture gli stipiti della bella porta, si vedono uguali nell'altra verso piazza Venezia, e il timpano, che si ripercote in aguzzi profili, richiama nel cartoccio, composto di armi, genietti e drappi sventolanti, il timpano della porta di San Giacomo a Vicovaro.

Un'altra porta superba reca l'impronta del Maestro dalmata, nel palazzo Vitelleschi a Corneto Tarquinia (fig. 467). I corridietro fitti, a solchi profondi, che intreccian catene ferrigne negli specchi delle sottili lesene sotto le volute, corniciate come le lesene del tempietto di Vicovaro, le foglie e le perle, che tappezzano di greve stoffa le mensole sotto il timpano triangolare, di origine albertiana come nella porta di palazzo Venezia, ma goticamente appuntito, le teorie di mensolette, che ne dentellano con ricco effetto pittorico gli orli, il festone, che decora delle sue foglie traforate, come di minuti coralli, la cornice superiore del timpano, le conchiglie sgranate nella cornice interna come sull'orlo di una scogliera, e la rete mirabile di maglie e fiocchi stesa dietro lo scudo, l'ornamento denso, frastagliato, granitico, trova riscontri palesi nelle opere del Dalmata in Roma. Persino i rilievi dello scudo, gli angoletti emergenti dalle forme piatte dei vitelli, imprimono all'opera la sigla dell'aspro smagliante scultore, che ha costruito, a continuazione del palazzo iniziato da qualche ritardatario artista abruzzese, il minore (fig. 468) corpo dell'edificio, quadro come torre, chiuso, sopra l'alta base, nella sua irregolare copertura di bugnato, come entro le ruvide piastre di una lorica, per aprirsi in alto a una interrotta

loggia di larghe quadrifore, cinte da orli di marmo bianco e sorrette da fini colonne, che nei capitelli schiudono come nodi di

Fig. 466 — Roma, Palazzo Venezia. Giovanni da Traù: Porta. (Fot. Alinari).

crespo le toglie dai lembi arricciati: solo una grande finestra, cupo voltone con adorno fastigio, rompe l'unità compatta del-

Fig. 467 — Corneto Tarquinia, Palazzo Vitelleschi. Giovanni da Traù: Porta.

l'edificio, memore, nella serrata armatura di bugne, come nella teoria di mensole attorno al timpano, della romana aula del Senato ricostruita da Domiziano.

Giovanni Dalmata, che scolpì, sulle facce di palazzo Ve-

Fig. 468 — Corneto Tarquinia, Palazzo Vitelleschi.

nezia, le porte attribuite all'Alberti, costrusse palazzo Pichi a piazza Pollarola, pure attribuito all'architetto umanista. La distribuzione irregolare dello spazio tra i vani, mancanza

di numero inspiegabile in opera ideata dal grande esaltatore del metro, la marcata definizione delle cornici sopra porte e finestre, degli ovuli, delle fuseruole, delle foglie scolpite a ornamento di listelli e gole, le piene rudi forme dei busti e dei festoni, nel fregio, e della ghirlanda stemmata che affibbia la cintura marmorea all'architrave, rispondono alle opere qui indicate del Dalmata, collaboratore di Bernardo Rossellino, e com'egli seguace dell'Alberti nel campo architettonico.[1]

Per la prima volta, il Dalmata lavora con Mino al tabernacolo della sagrestia di San Marco (fig. 469), e le sue forme contrastano, per le robuste masse dei volti, l'ampiezza delle chiome, il cumulo scintillante delle pieghe prismatiche, con la fragile grafia delle forme proprie al suo compagno; ugualmente contrastano, con l'opera di Mino, nell'ora smembrato monumento di Paolo II, il Padre eterno rude e potente, la folla d'angeli nelle vesti irte, frastagliate, spinose, la Speranza dai grossi riccioli, dai lineamenti tumidi e fieri, le ali piegate a viva forza nel cavo della nicchia, forma piena, ribelle alla schiavitù architettonica.

Il monumento, secondo il ricordo lasciatone da una stampa nelle *Vitae pontificum* del Giacconio, non rifletteva le sagome consuete ai monumenti di Mino, pur serbando particolari toscani: la doppia cornice dell'arco, larga e spianata, il prolungamento della parete, oltre le colonne, in pilastri corniciati e scavati da nicchie, davano all'insieme architettonico una stesura in ampiezza ignota all'arte dei Maestri fiorentini, cancellandone la snella grazia di proporzioni; a un tempo, la sovrabbondanza degli ornati vistosi era evidente traccia dell'influsso esercitato in Roma dai lombardeschi costruttori di tombe. Mino ebbe parte nella decorazione scultoria, ma l'opera sua timida, incerta di forme, leggiadra, è oppressa dall'opera irruente, dalle masse rocciose scheggiate scintillanti del Dalmata, che schiaccia l'ansimante corpo del pontefice sotto il peso delle vesti sfaccettate,

---

[1] V. illustrazione a tav. 39 della monografia di Corrado Ricci sopra Leon Battista Alberti architetto (Torino, 1917).

dando risalto alla torpida massa del volto obeso. La *Resurrezione di Cristo*, scolpita nel fondo della camera funebre, e il *Giudizio*

Fig. 469 — Roma, Sagrestia di San Marco.
Mino da Fiesole e Giovanni da Traù: Tabernacolo.
(Fot. Alinari).

universale nella lunetta, richiamavano intorno al letto del defunto le speranze della vita futura: nel soffitto, tenevan lo

scudo del pontefice due spiritelli (fig. 470) dal grosso profilo, le vesti schioccanti al vento, angolose, spiegate intorno alle figure

Fig. 470 — Roma, Grotte vaticane: Particolare della Tomba di Paolo II. (Fot. Alinari).

secondo la tendenza, propria al Dalmata, d'irradiar dalla forma all'intorno stoffe, ali e nastri, come da blocco di marmo per-

cosso le schegge, da tizzone acceso le faville portate dal vento. Per questo, le forme di Giovanni da Traù sono spesso incomposte, sgangherate nei movimenti; più che la fusione, l'accentramento delle masse, egli ne cura l'irradiazione nello spazio, portando in Roma echi imbarocchiti del gotico fiorito di Dalmazia.

Se il Dalmata ebbe parte precipua nel monumento a Paolo II, di cui rese l'adiposo e burbero volto nel busto ora in palazzo Venezia, senza aiuto condusse il monumento al Cardinal Pietro Riario (fig. 471), nella chiesa dei Santi Apostoli, ripetendo le nicchie con statue entro i pilastri della camera funebre, inserendo, tra i frammenti di un timpano classico spezzato, una dissonante cornice a semicerchio. I tipi aggraziati di Mino hanno vinto il burbero focoso scultore: appaiono nei Santi francescani, come nel corpo del defunto fasciato di lunghe vesti seriche, come nella Vergine: le vesti disegnano sottili pieghe filiformi, le punte si diradano, tra larghi alveoli, l'esuberanza della massa si perde, ma l'immagine della Vergine trabocca in larghezza dalla nicchia angusta, che, per seguirne il contorno delle braccia dirama come lunghi tentacoli le filiformi volute, i rampini ben noti a quanti hanno osservato il legamento strano fra porta e finestra nel lato di palazzo Venezia verso la piazza. Dalle opere di Mino lo scultore ha tratto il letto sottile del defunto, sospeso, per mezzo di puntelli, sul massiccio sarcofago, dove le chimere fiorentine, dai volti sagomati con pungente sottigliezza, accostano i vivaci genietti reggighirlanda, ricordo del corteo di putti erculei che trascinan ghirlande intorno alla tomba della divina Ilaria.

Nel monumento al cardinale Bartolomeo Roverella, in San Clemente (fig. 472), il Dalmata abbandona il tipo squadrato di camera funebre comune ai Fiorentini, disponendo il sarcofago davanti a una vasta nicchia, i cui pilastri laterali si nascondono, per un artificio del ghiribizzoso incomposto scultore, dietro cortine sorrette da angeli. San Pietro presenta al fanciullo il cardinale; la Vergine, dama superba, scortata da angeli, si volge a San Paolo, mentre dall'alto del catino di nicchia incombe la massa

Fig. 471 — Roma, SS. Apostoli.
Giovanni da Traù: Monumento al Cardinale Pietro Riario.
(Fot. Alinari).

soverchiante dell'Eterno tra angeli, macigno sospeso sul capo delle minori figure. E più che nella tomba dei Santi Apostoli,

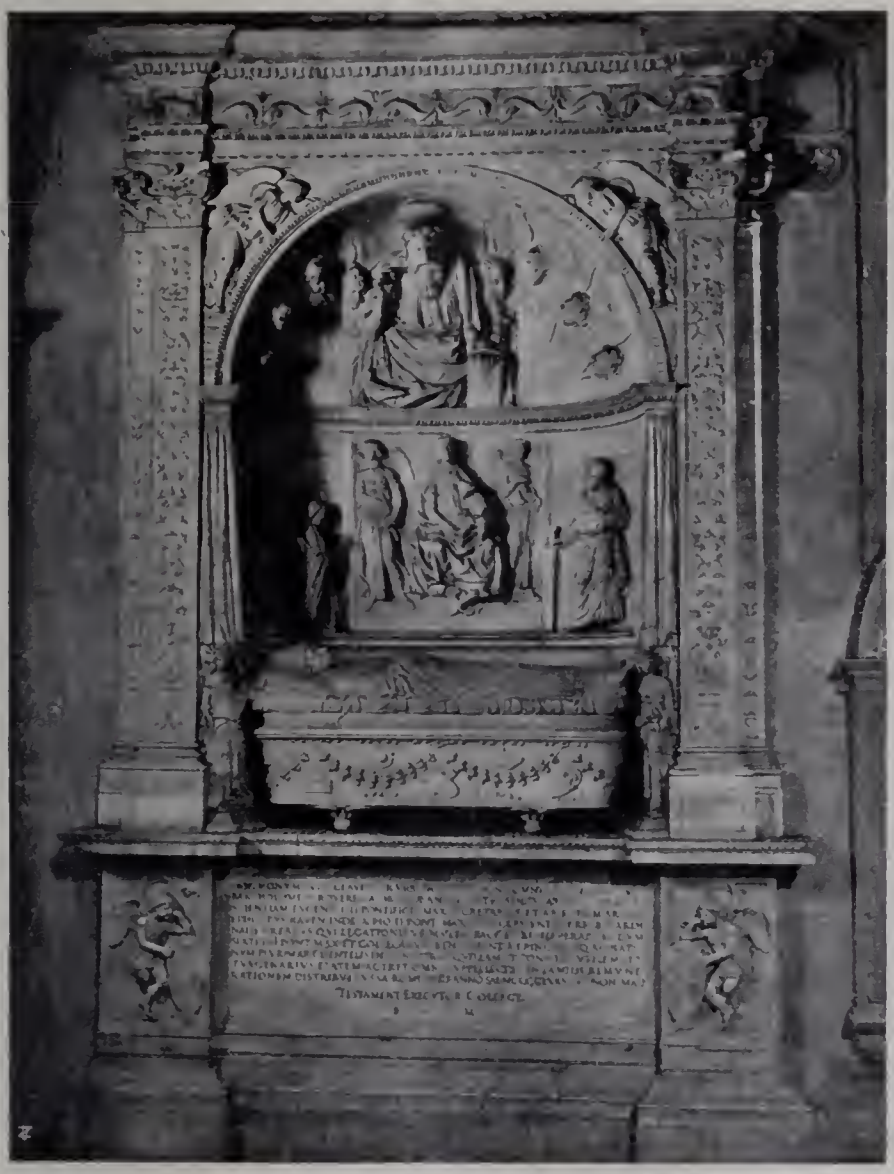

Fig. 472 — Roma, San Clemente.
Giovanni da Traù: Monumento al cardinale Bartolomeo Roverella — (Fot. Alinari).

gli angeli dalle fiere teste ricciute, la Vergine altezzosa, seduta di sghembo sopra ritorte ali, ripeton l'antico smagliante scintillìo di luci sui cunei delle pieghe cristalline.

Il motivo classico dei genii portascudo in pianto, la decorazione a grottesca, i clipei con teste di Medusa, elementi delle precedenti tombe, ricorrono nell'ultimo monumento tombale, eseguito dall'artista in Roma, per Raffaele della Rovere, nel 1477. La stanza funebre si riduce, secondo l'uso lombardo, ad aperto cassone, con soffitto decorato di rose e pareti fregiate di ghirlande. La forma potente del Dalmata primitivo si spiana; rimane l'antica durezza di linee. non l'antico dominio di masse, lo sfavillìo fantastico di schegge. Vinto dalle grazie di Mino e dalle agghindate forme dei Lombardi a Roma, il nerboruto dalmata ha smarrito il segreto del suo potere.

* * *

Notevole importanza. per la storia dell'architettura fiorentina, ha il monumento al cardinale di Portogallo (fig. 473), composto di un'intera cappella da Antonio Rossellino, mentre i predecessori si limitavano a figurar la camera funebre in una nicchia, ornamento alla chiesa. Le pareti della cappella sono infossate da tre grandi nicchie a fondo piano: l'altare, la cattedra, la tomba si dispongono entro ciascuna delle nicchie. formando il funebre sacrario, signorile dimora vestita di marmi preziosi, di serpentino e di porfido, senza il richiamo sepolcrale di nero su bianco, usato da Giuliano da Sangallo nella cappella Gondi. Accenti di colore avvivano il marmo; i tasselli di porfido e serpentino, composti a classici ornati musivi, richeggiano le note cromatiche dominanti nella cappella. dalla cattedra (fig. 474) del Cardinale all'*Annunciazione* del Baldovinetti: il frastaglio delle forme succede al rigore dello schema rettilineo. adottato da Bernardo per il monumento Bruni; l'ariosità dei molteplici vuoti, dei liberi movimenti, alla compattezza dell'architettonica struttura. Una tabella sorretta, a guisa di elegante camino, da pilastrini adorni, forma spalliera al letto funebre e al sarcofago, portati in alto da un doppio piedistallo, ricco di fregi e d'intarsi policromi; una finestrina a grate, preziosamente intagliata nel muro, s'innalza dal piano di quella spalliera, reggendo i due angeli e la doppia ghirlanda di fiori e di cherubi, che

circonda, nel cavo stellato, il gruppo della Vergine col Bambino, chini, benedicenti al defunto; un'ampia cortina, aggan-

Fig. 473 — San Miniato.
Antonio Rossellino: Monumento al cardinale di Portogallo.
(Fot. Alinari).

ciata all'arco, si apre a svelare al pubblico l'interno della cappella funebre, animata da fremiti d'ali, dal libero sboccio dei

rilievi, dallo studio di romper le linee diritte, di dar leggerezza e slancio ai movimenti. Una gamba dei due angeli in ginocchio sul piano della spalliera, sospesa nel vuoto tocca l'arco, rompendo la continuità della linea, e le ampie figure, con vesti e carni di raso, e occhi pieni di luce, si dispongono in posa traversa; ripetono con maggior impeto l'atteggiamento a linee spezzate, gli angeli che reggono il medaglione, fendendo l'aria con la spinta delle ginocchia, tra spume di drappi sbattuti dal vento; il frastaglio dei contorni raggiunge così il massimo al vertice del sepolcro, sotto l'arco.

Replica, con poche varianti, della tomba del Cardinale di Portogallo, è la tomba di Maria d'Aragona (fig. 475) nella cappella Piccolomini della chiesa di Monteoliveto a Napoli, incompiuta alla morte del Rossellino (circa il 1479), e finita da Benedetto da Majano, che guastò la parte superiore del monumento con la sua tozza e greve maniera, dove non è più traccia delle virtuose raffinatezze del Rossellino.

Il trittico marmoreo della *Natività*, nella stessa cappella (fig. 476), imitato grossamente più tardi da Benedetto da Majano, è il capolavoro di Antonio. Ai lati della *Natività*, i Santi Jacopo e Giovanni Evangelista si presentano entro nicchiette sormontate da finti oculi con busti di profeti; i simboli degli Evangelisti, fra vasi e ghirlande, compongono la predella; teorie di serafini il fregio; quattro cherubi, sulla cimasa, strascicano, con graziosa lentezza, grevi tralci di frutta e fiori. Benedetto da Majano, ripetendone lo schema nel trittico dell'*Annunciazione*, rompe la catena di verzura ai piedi dei fanciulli e colloca due piramidette alle estremità della cornice, troncando in tal modo la dolce lentezza di cadenze propria al tralcio che adorna la pala del Rossellino, festosa di ronde d'angeli e di nuvole, come il canto di Natale di Sandro Botticelli. Il movimento libero ondato dei tralci sulla cimasa, il pittoresco frastaglio della composizione del *Presèpe*, richiamano il sepolcro del Cardinale di Portogallo, da cui il Rossellino ripete anche il fregio dei sottarchi: formelle con grandi rose, o serafini nella ruota delle sei

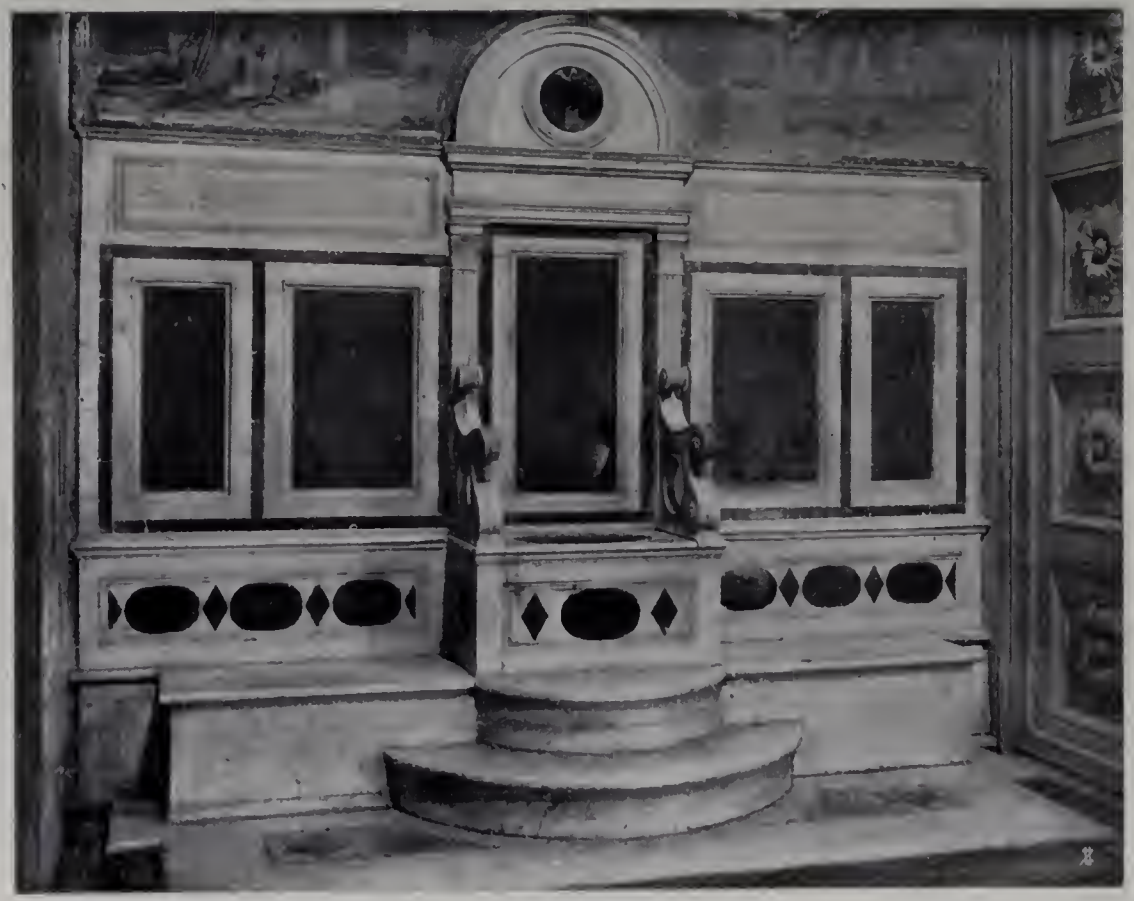

Fig. 474 — Firenze, San Miniato.
Antonio Rossellino: Cappella tombale del cardinale di Portogallo: La cattedra.

Fig. 475 — Napoli, Chiesa di Monteoliveto.
Antonio Rossellino e Benedetto da Majano: Tomba di Maria d'Aragona.
(Fot. Alinari).

Fig. 176 — Napoli, Chiesa di Monteoliveto.
Antonio Rossellino: Trittico, nella cappella funebre di Maria d'Aragona.

ali palpitanti. Ma l'impeto del movimento, che l'artista ha voluto infondere agli angeli della tomba in San Miniato, qui appare solo nel messaggero, che scende a capofitto, come bolide, dal cielo; gli angeli danzano con leggiadra lentezza sulla ghirlanda di nuvole: lenti ondulano i tralci, decoro della cimasa, ornamento festoso dell'edificio in cui si celebra l'avvento di Dio sulla terra.

Nel pergamo di Prato (fig. 477), il Rossellino limitò probabilmente la sua opera ai tre rilievi dell'*Assunta*, della *Lapidazione* e dei *Funebri di Santo Stefano;* l'architettura piccoletta e cesellata, con sproporzioni evidenti, nei gradi del piedistallo, e col fusto decorato di figure entro nicchie — motivo già introdotto da Mino nel Battistero di Volterra — fa pensare, assai più che all'immaginoso, libero, ampio costruttore dei monumenti di San Miniato e di Monteoliveto, al Fiesolano, ricercato, minuto, puerilmente gentile. L'edificio, che nelle concentriche rote di mensole, di fogliami, di fuseruole, impicciolite, appiattite, ridotte in superficie, appena ricorda qualche motivo del ricco pergamo brunelleschiano di Santa Maria Novella, più che un pergamo sembra un'acquasantiera riccamente e pazientemente ornata. I rilievi del Rossellino devono datarsi, secondo i documenti, al 1474, avanti le opere di Napoli, e richiamano forme dei monumento al Cardinale di Portogallo, nel volo degli angeli reggenti la mandorla dell'*Assunta*, come nelle formelle adorne di rose, che ripetono, lungo il sarcofago della Vergine, gli ornati del sottarco in San Miniato.

Altra opera di collaborazione è il monumento Roverella (fig. 478) nel presbiterio di San Giorgio in Ferrara, datato e firmato; *Ambrosius Mediolanensis opus 1475*. Ambrogio da Milano fu dunque il principale autore del monumento, ma, sulle orme del Rossellino, modificò il tipo consueto alle tombe dei Dottori bolognesi, deponendo il sarcofago entro l'edicola funebre limitata da vasti pilastri e da un piatto archivolto, larghissima cornice, da cui deriva enfatica ampiezza alla costruzione. Ma non ha grande importanza, nella conoscenza del Rossellino, que-

st'edificio, che è un evidente compromesso tra forme fiorentine e lombarde.

Tra i più fervidi ricercatori del carattere pittoresco nell'architettura è il creatore delle tombe di Sisto IV e di Inno-

Fig. 477 — Prato, Duomo.
Mino da Fiesole e Rossellino: Pergamo — (Fot. Alinari).

Fig. 478 — Ferrara, San Giorgio.
Rossellino e Ambrogio da Milano: Monumento Roverella — (Fot. Alinari).

Fig. 479 — Roma, Museo di San Pietro. Antonio Pollajolo: Monumento a Sisto IV.
(Fot. Alinari).

cenzo VIII nel Museo di San Pietro in Roma: Antonio Pollajolo. Il monumento di Sisto (fig. 479), compiuto nel 1493, non trova ri-

Fig. 480 — Roma, Museo di San Pietro. Antonio Pollajolo: Tomba di Sisto IV. (Fot. Alinari).

scontro nella contemporanea arte fiorentina: Antonio, rinunziando all'edicola funebre e alle sue architettoniche esigenze di

regolarità di spazi, d'inquadrature geometriche, riprende il concetto della pietra terragna, per crearne un apparato di regale pompa. Il Pontefice è esposto all'ammirazione e alla devozione dei fedeli, sul letto funebre (fig. 480), o meglio sopra una tavola marmorea coperta di coltre stemmata; due gonfi guanciali sollevano la testa angolosa, imperiosa e dura; la veste si dibatte in guizzi di fiamma; le mani in croce si stringono l'un l'altra con ferrea energia. È la rievocazione del tipo orizzontale di monumento, della semplice pietra terragna, ma sollevata da terra, salvata dal logorìo dei passi per mezzo di un cofano suntuoso, basamento animato da figure di Virtù, di Arti, di Scienze (figg. 481-484), corte d'onore al morto Pontefice. La vicenda delle ombre e delle luci si ripete, senza tregua, per il monumento, dando vita al bronzo; il rilievo, con le sue cuspidi frequenti, il contorno angoloso, spezzato, scattante, assumono valore energetico; le pareti del cofano, concave, son divise da mensole che ne seguono il cavo per uscirne di balzo, con slancio di delfini pronti a sommerger le teste ricurve nella schiuma del mare. Foglie guizzanti vestono queste superbe mensole, moltiplicando, con le nervature, il lampo dei riflessi sul bronzo, come lo moltiplicano le pieghe inquiete e aggrovigliate dei panni sulle immagini allegoriche, e il loro angoloso rilievo, entro la lucida atmosfera delle pareti concave. Senza tregua, le superfici ondeggiano, si spezzano, variano; la sfaccettatura complessa delle forme a cunei, a cavi prismatici, porta con sè mobilità pittorica di riflessi e d'ombre; sprigiona scintille dal bronzo.

Nel monumento d'Innocenzo VIII (fig. 485). Antonio Pollajolo ritorna al tipo verticale della tomba, ma con libertà e novità di schema rispetto agli altri monumenti fiorentini. Anche qui l'idea della cappella funebre è abbandonata; la lastra, che, nella tomba di Sisto V, era coperchio al sarcofago, adorna di Virtù, ora, stesa sulla parete e sormontata da una lunetta, forma dossale magnifico al trono del Pontefice, benedicente, dall'alto, ai fedeli. Le quattro Virtù cardinali, entro nicchie, sopra sgabelli di nuvole, decorano la lastra rettangolare, le tre

Fig. 481 — Roma, Museo di San Pietro: Particolare del monumento suddetto (Fot. Alinari).

Fig. 482 — Roma, Museo di San Pietro: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 483 — Roma, Museo di San Pietro: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 484 — Roma, Museo di San Pietro: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

Virtù teologali, nella lunetta, richiamano il tradizionale motivo fiorentino della Madonna adorata da angeli: la Carità, entro una

Fig. 485 — Roma, San Pietro. Antonio Pollajolo: Monumento a Innocenzo VIII. (Fot. Alinari).

acuta mandorla, prende il posto della Vergine e domina il monumento, regina del corteo di Virtù. Anche in questa tomba l'ossatura architettonica è sacrificata all'effetto pittorico: sul-

l'adorna lastra del fondo, lo sgabello del trono e l'architrave sporgente a formar baldacchino al Pontefice provocano, col loro aggetto, forti ombre, e ad un tempo collegano la parete bronzea al sarcofago, staccato da essa, sospeso nel vuoto per mezzo di mensole nervosamente sagomate. L'esaltazione dell'effetto chiaroscurale e della forma energetica è precipuo intento dello scultore, ribelle alle leggi geometriche, alla regolarità schematica delle costruzioni di stampo brunelleschiano. Il fiammeggiante multiplo movimento delle pieghe sull'imperiosa figura, l'enfasi del gesto, lo svolazzo dei nastri, duttili lamine di acciaio, mettono all'unisono quest'opera quattrocentesca coi monumenti barocchi di San Pietro.

La schiera degli scultori che infondono all'architettura caratteri pittorici comprende anche Andrea Verrocchio, costruttore del monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici nella sagrestia vecchia di San Lorenzo (fig. 48[illegible]). Un'arcata protetta da rete di funi intrecciate accoglie il sarcofago sopra un plinto adorno, nel piano orizzontale, di tondi e specchi in porfido e serpentino, richiamo alla decorazione della sagrestia brunelleschiana; di porfido è il sarcofago, con un disco di serpentino circondato da ghirlanda di bronzo. La rete di funi intrecciate si ripete nel coperchio avvinto da grossi cordami, e due barocchi cornucopii-conchiglia (fig. 487), diramati dal cespo mediano, che incastona il diamante mediceo, formano manichi a foggia di aperte ali. Da questa decorazione bronzea, più che dalla policromia dei marmi, ha origine la vita pittorica del monumento: il largo impennato fogliame, che s'attorce in giri di chiocciola sotto i cornucopii, o stringe le acute sinuose nervature agli angoli del sarcofago, snodandosi, con serpentina snellezza, con grazia flessuosa di cigno (figg. 48[illegible] e 48[illegible]). dalle zampe di leone, o ricade con scroscio di rami spezzati dal peso, è staccato dal fondo per forti sottosquadri, e arricciato con tanta ricchezza e varietà di movimento da preludere a Leonardo. Di raro il Verrocchio s'avvicinò all'arte vinciana come in questa vegetazione studiata con insaziabile ricerca di movimento, e nelle testuggini

Fig. 486 — Firenze, Sagrestia vecchia di San Lorenzo.
Andrea Verrocchio: Monumento a Giovanni e Piero di Cosimo de' Medici.
(Fot. Alinari).

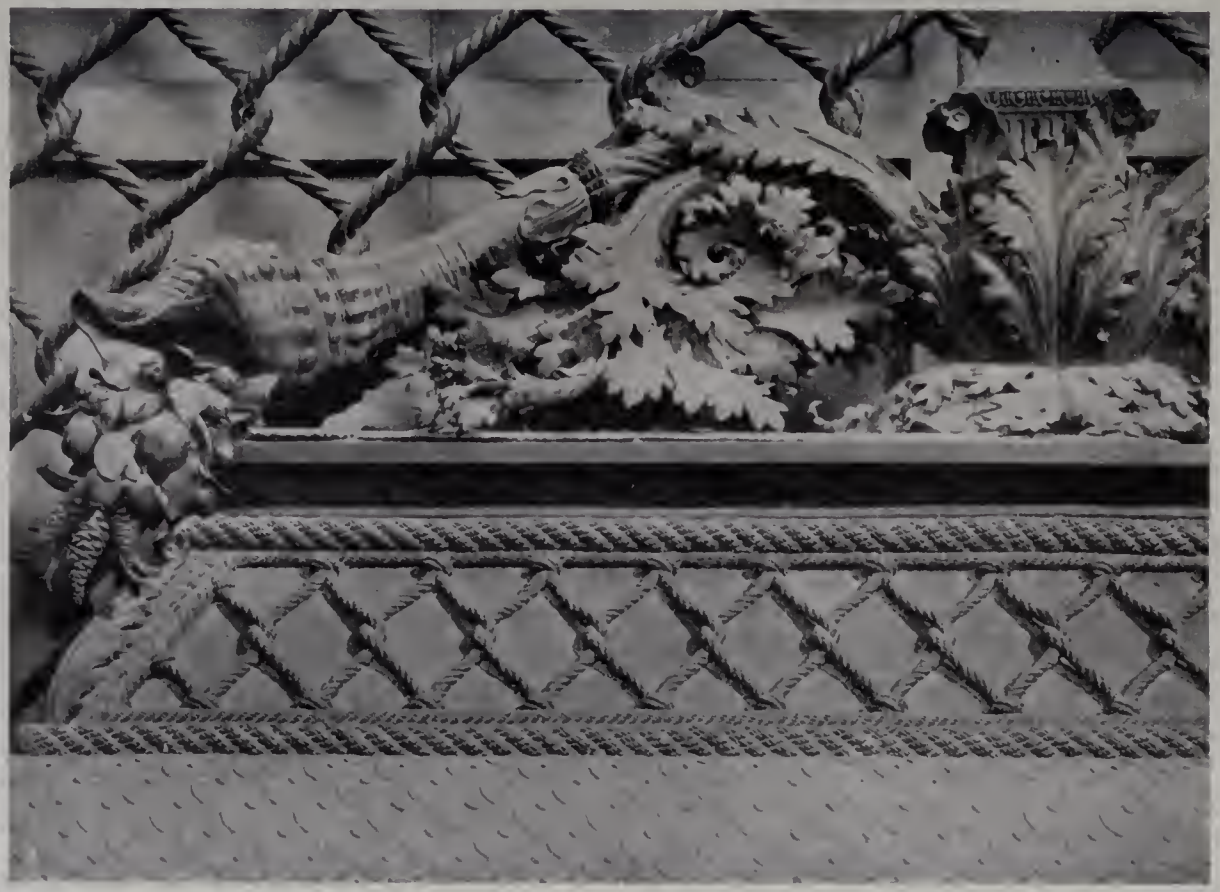

Fig. 487 — Firenze, Sagrestia vecchia di San Lorenzo: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 488 — Firenze, Sagrestia vecchia di San Lorenzo: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

Fig. 489 — Firenze, Sagrestia vecchia di San Lorenzo: Particolare del monumento suddetto. (Fot. Alinari).

che sbucano dagli angoli della base, formandone il tenue sostegno Al carattere pittorico del monumento contribuisce largamente

Fig. 490 — Firenze, Sagrestia vecchia di San Lorenzo.
Andrea Verrocchio: Lavabo.
(Fot. Alinari).

la rete stesa nel vuoto, dietro il sarcofago, con l'ombra dei larghi trafori.

Al Maestro fiorentino è giusto attribuire anche il lavabo (fig. 490) marmoreo della Sagrestia vecchia, parato con sovrabbondanza e pompa di capricciosi ornati, lontano dalla nobile semplicità della tomba medicea, e mal adattato alla cornice dell'arco brunelleschiano.

Già vedemmo lavorare nella Badia di Fiesole un seguace del Brunellesco, che, dopo aver conosciuto il Verrocchio, inturgidisce e sforza le forme, prima piatte e calligrafiche: Francesco di Simone da Fiesole. Egli ci riappare, nel monumento di Barbara Astorgi della chiesa di S. Biagio in Forlì (fig. 491), ancor timido nei rilievi, ricamatore solerte e minuzioso di fiorite coltri funebri e di sottili arabeschi fogliacei. Tipo del monumento è ancora l'edicola classica degli scultori brunelleschiani, con stemmi nei pennacchi, rose entro cassettoni nei sottarchi, il gruppo della Vergine col Bambino scortato da due serafini, nella lunetta. Non mancano di grazia l'esile figurina della defunta, fasciata dalla veste rigida, nè il gruppo teneramente avvinto della Vergine gracile e del suo trepido bimbo, intagliati con la stessa sottigliezza dei fregi.

Questa predilezione allo stiacciato, che frena anche le arricciature delle foglie, scompare dal monumento al giureconsulto Alessandro Tartagni (fig. 492), nella chiesa di S. Domenico in Bologna, architettato sul modello del monumento Marsuppini, ma con profondità maggiore di vano, e conseguente addensamento d'ombra, carattere pittorico accentuato dai frequenti trafori e da qualche nota di colore, quale la fascia nel basamento e le cornici degli specchi con le Virtù, di marmo violaceo bruno. La superfice si cela interamente sotto la fioritura degli ornati, non più depressi come nelle opere primitive di Simone; e, per modellarsi sugli esemplari del Verrocchio, le figure prendono rotondità e gonfiezza di rilievo, le vesti s'aggrovigliano, formando complessi cartocci, le frutta nel festone dell'arco si assiepano turgide.

Anche l'arte di Matteo Civitali, arida nonostante lo sfoggio d'ornati a rilievo e di triti marmorei ricami, contaminatrice di

forme toscane con forme vedute in Lombardia, cura effetti di colore, non per mezzo di rapporti d'ombra e luce, ma, più materialmente, per mezzo di note cromatiche portate da varietà di marmi, d'oro, di bronzo. Nel duomo di Lucca, parato, in gran

Fig. 491 — Forlì, San Biagio.
Francesco di Simone: Monumento di Barbara Astorgi.
(Fot. Anderson).

parte, dal Civitali, il tempietto del Santo Volto (fig. 493), datato 1484, a pianta ottagonale, sovrabbonda di dorature e di marmi variopinti. Le colonne sono auree, come le cornici delle finestre e delle porte ad arco e il tiburietto sormontato da globo e croce; rosso bruno, gli specchi di marmo e la zona del piedistallo; verde scuro, la lunetta con medaglia aurea; gialle, bianche,

azzurre e verdi le squame della copertura, auree le ghirlande formate da squame e da maschere nel fregio della trabeazione. In quest'opera, come nell'altare di San Regolo (fig. 494), parato di una greve stoffa di fregi tra specchi di marmi colorati, come

Fig. 492 — Bologna, San Domenico.
Francesco di Simone:
Monumento ad Alessandro Tartagni.
(Fot. Alinari).

nelle transenne del coro (fig. 495), adorne pure di specchi policromi e di fregi punteggiati di nero dai minuziosi trafori, e come nel pulpito greve (fig. 496), e nel monumento a Pietro di Noceto (fig. 497), ristampato sullo schema di Bernardo Rossellino, e in tutte le opere sparse per Lucca, il Civitali appare, nono-

Fig. 493 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Il tempietto del Santo Volto. (Fot. Alinari).

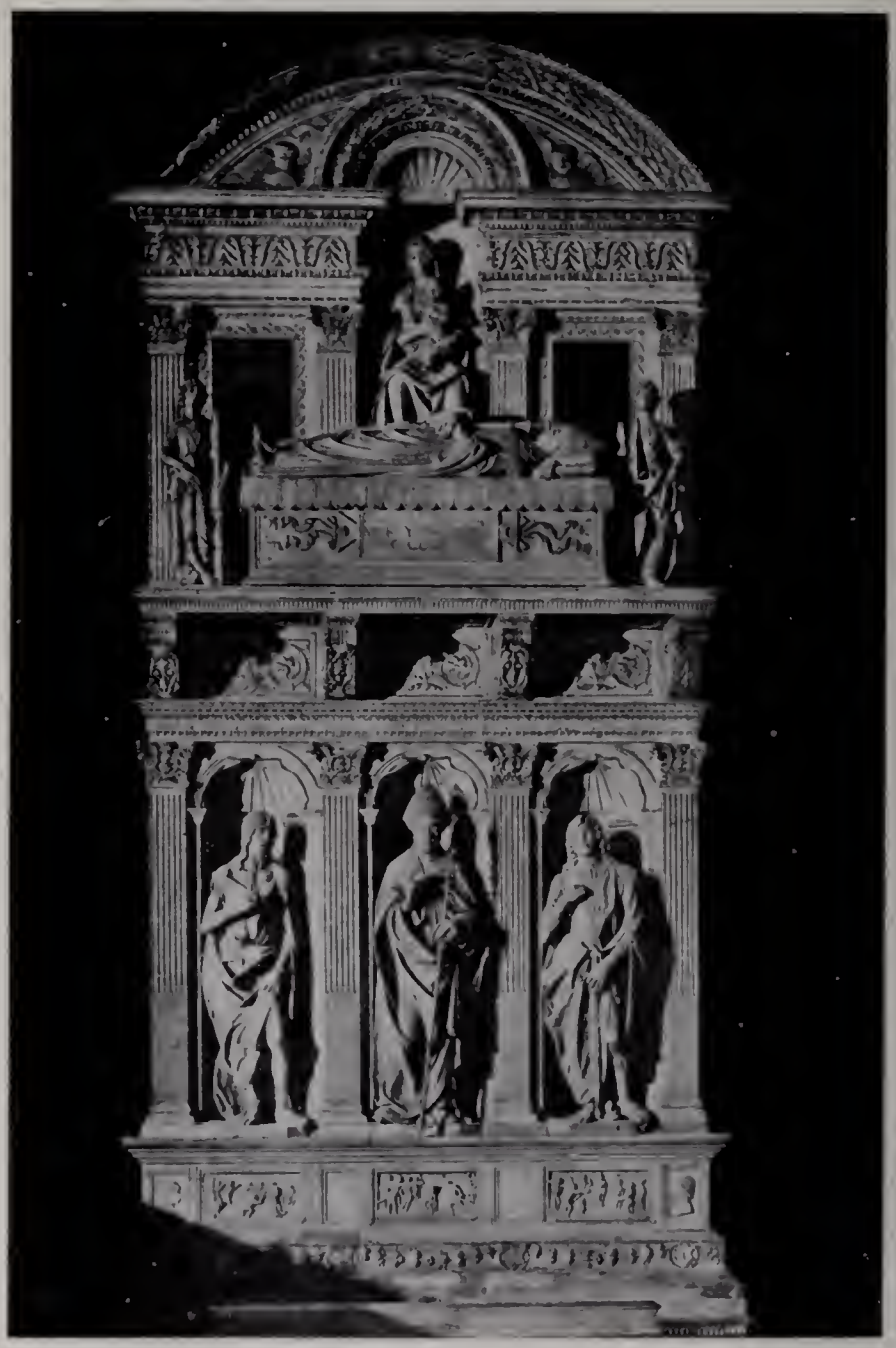

Fig. 494 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Altare di San Regolo (Fot. Alinari).

stante lo sfoggio di ricchezza, compassato, scarso di fantasia: molto schema, molto ricamo, molta virtuosità. Neppur il mo-

Fig. 495 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Transenne del coro. (Fot. Alinari).

tivo leggiadro, introdotto nell'acquasantiera della Cattedrale, (fig. 498). del bimbo seduto sulla vasca a specchiarsi nell'acqua,

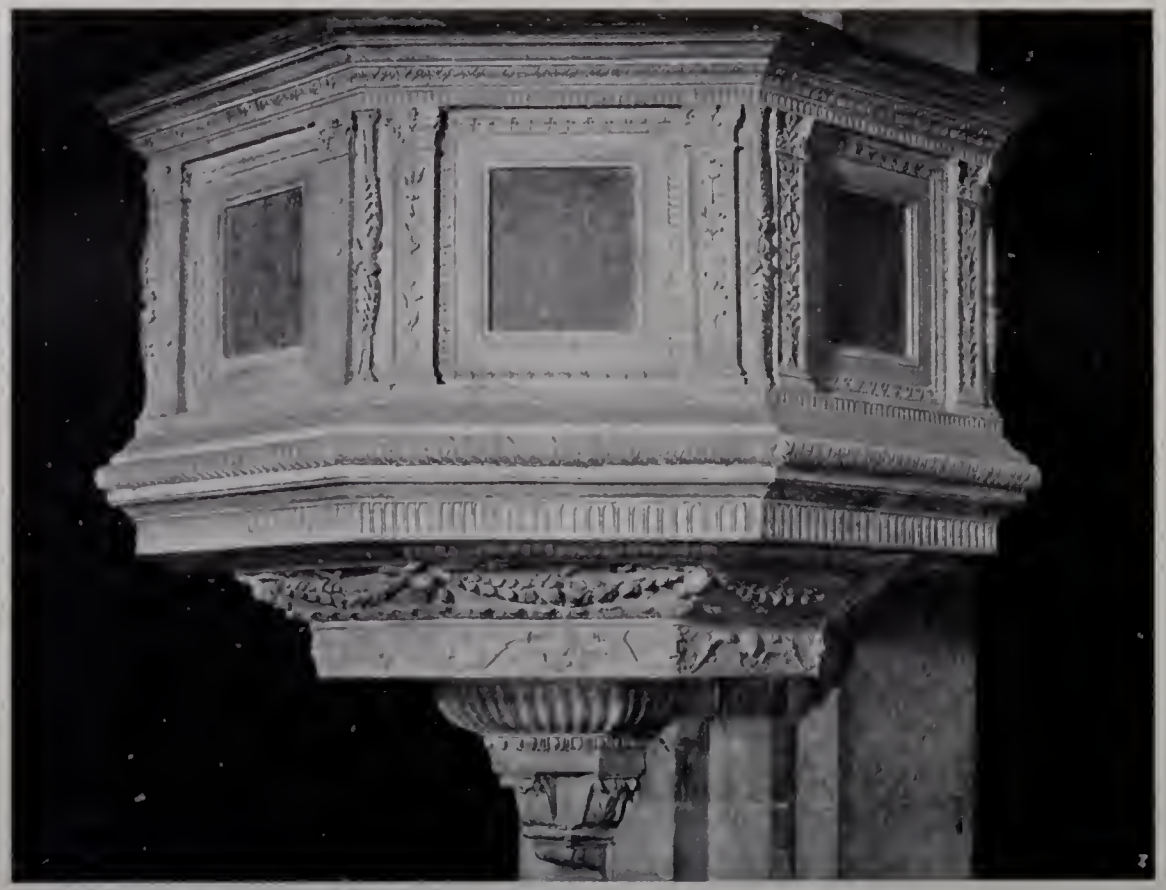

Fig. 496 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Pulpito.
(Fot. Alinari).

Fig. 497 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Monumento a Pietro di Noceto. (Fot. Alinari).

vale a scuoter il torpore delle sue forme grevi e studiate. L'architettura di Palazzo Pretorio (fig. 499), a Lucca, più che forme

Fig. 498 — Lucca, Duomo. Matteo Civitali: Pila d'acquasanta (Fot. Alinari).

dirette fiorentine, richiama tradizioni senesi, nella loggia terrena con gli archi dalla cornice superiore sospesa, come nelle

Fig. 499 — Lucca. Matteo Civitali: Palazzo pretorio.
(Fot. Alinari).

Fig. 500 — Firenze, Badia. Benedetto da Rovezzano: Porta.
(Fot. Brogi).

Fig. 501 — Firenze, Santa Trinita.
Benedetto da Rovezzano: Altare.
(Fot. Alinari).

bifore dalle cornici piatte e grevi, parallele a quelle che si vedono nel palazzetto Ugurgieri a Siena, e cincischiate. dal ricamatore

Fig. 502 — Firenze, Museo Nazionale. Benedetto da Rovezzano: Camino. (Fot. Brogi).

Matteo, di minute candelabre nei pilastrini, fin quasi a cancellarne la linea.

Ricamatore trito, complicato e stravagante fu l'aiuto di Giuliano da Sangallo e del Cronaca: Benedetto da Rovezzano.

Parco nell'ornato alla porta della Badia fiorentina (fig. 500), che riecheggia nel fregio e nei capitelli il motivo dei delfini alternati

Fig. 503 — Firenze, SS. Apostoli. Benedetto da Rovezzano: Sepolcro Altoviti. (Fot. Alinari).

con piccoli gigli, Benedetto avvolge le colonne dell'altare (fig. 501) di Santa Trinita in densi fregi a grottesca, come in rotuli di grevi stoffe stampate, e ne corazza per intiero colonne

e stipiti del camino in pietra (fig. 502) appartenente al Museo Nazionale di Firenze, costruito sul modello di Giuliano da Sangallo in palazzo Gondi, ma stipato di fregi minuziosi, senza più la finezza serica del maestro, e coronato da geni, da uno scudo e da un vaso con fiamme, snello cimiero, che apparirebbe elegante culmine dell'edificio, quando non fosse troppo in disaccordo col particolarismo trito della decorazione sottostante. A qual punto giungesse la bizzarra e squilibrata fantasia di questo ricamatore ci dimostra il sepolcro Altoviti (fig. 503) nella chiesa dei Santi Apostoli, dove il macabro ornato del sarcofago — teschi trapassati da anella di vermi — supera qualsiasi stravaganza di Filippino Lippi nel suo ultimo tempo e del pazzesco Aspertini emiliano, nel campo pittorico. Gli schemi architettonici di Benedetto sono sempre strascichi degli schemi del Brunellesco e imitazioni povere di quelli del brunelleschiano Sangallo, ma la fioritura dell'ornato, che signorilmente s'innesta, nelle opere del Maestro, alla costruzione purissima, prende il sopravvento nel seguace, e divien farraginosa, greve, scomposta.

VIII.

LUCIANO LAURANA.

La Vita. — Torrioni di Castelnovo a Napoli e arco di Alfonso d'Aragona. — Palazzo di Federico da Montefeltro a Urbino. — Castelli di forme prossime alle costruzioni del Laurana. — Altri lavori diretti dall'architetto a Castelnovo. — Lavori a Mantova nel cortile del Castello detto di San Giorgio e in un occhio di portico. — La Rocca di Pesaro. — Architetti alla corte di Montefeltro secondo Susech cortigiano.

Luciano di Martino Laurana,[1] proveniente di Dalmazia, s'incontra a Napoli l'anno 1451. Noi possiamo arrischiare l'ipotesi che Re Renato d'Anjou, il quale fu ospite della bella Partenope

---

[1] Bibliografia. Baldi (B.), *Memorie concernenti la città di Urbino*, Roma, 1724; Pungileoni, *Elogio storico di Giov. Santi*, Urbino, 1822; Id. *Memorie intorno alla vita e alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma, 1836; Arnold (F.), *Der herzogliche Palast von Urbino*, Leipzig, 1857; Baldi (B.), *Versi e prose scelte ordinate e annotate da F. Ugolini e F. Polidori*, Firenze, 1859; T[edeschi] (P.), *Di Luciano da Laurana celebre architetto del secolo XV*, in *La Provincia d'Istria*, Capodistria, 1° agosto 1883, anno XVII, n. 15; B[runelli] (V.), *Lettera aperta al sig. P. T.*, in *La Provincia d'Istria*, Capodistria, 16 ottobre 1883, n. 20; T[edeschi] (P.), *Lettera aperta al sig. V. B. da Zara*, in *La Provincia d'Istria*, Capodistria, 16 novembre 1883, n. 22; Tedeschi (P.), *Di Luciano da Lovrana, architetto del sec. XV*, in *Arch. Stor. lombardo*, anno X, 1883; Brunelli (V.), *Luciano Lauranna*, in *Annuario Dalmatico*, anno I, 1884; Schmarsow (A.), *Melozzo da Forlì*, Berlin u. Stuttgart, 1886; Jackson (T. G.), *Dalmatia, the Quarnero, and Istria*, Oxford, 1887; Bertolotti, *Architetti, ingegneri, matematici, in relazione coi Gonzaga, signori di Mantova, nei secoli XV, XVI, XVII* (Ricerche archivistiche mantovane), in *Giornale ligustico*, 1888, 366; Reber (Franz von), *Luciano da Laurana, der Begruender der Hochrenaissance-Architektur*, in *Sitzungsberichte der philos.-philolog. und histor. Classe der K. B. Akademie der Wissenschaften zu München*, 1889, 66; De Fabriczy (C.), *Luciano da Laurana e il palazzo prefettizio di Pesaro*, in *Nuova rivista Misena*, 1890, n. 7; Id., *Luciano da Laurana e il palazzo prefettizio di Pesaro*, in *Arch. storico dell'arte*, III, 239 e segg.; Id., *Uno scultore dimenticato del Quattrocento (Domenico Rosselli)*, in *Arch. Stor. Ital.*, 1899, fasc. 1; Calzini (E.), *Urbino e i suoi monumenti*, Firenze, 1899; Budinich (C.), *Un quadro di Luciano Dellaurana nella Galleria annessa all'Istituto di Belle Arti di Urbino*, Trieste, 1903; Id., *Il palazzo ducale d'Urbino*, Trieste, 1904; Fabriczy (C. von), *Ein Bild von Luciano da Laurana*, in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, XXVII, 1904, 189; Gronau (G.), *Zu Luciano Laurana*, in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, XXVIII, 95; Lipparin (G.), *Urbino*, Bergamo, Arti Grafiche; Witting (F.), *Luciano Laurana als Maler*, in *Jahrbuch der koniglichen Preusskunstsammlungen*, 1915; Venturi (L.), *Studi sul Palazzo ducale di Urbino*, in *L'Arte*, 1914, 415 e segg.; Venturi (A.), *L'ambiente artistico urbinate nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'Arte*, 1917, 277 e segg.; Id., *Il luogo di nascita di Bramante, i suoi esordi*, in *L'Arte*, 1918, 212 e segg.; Venturi (A.), Pais (E.), Molmenti (P.), *Dalmazia monumentale*, Milano, 1919; Venturi (A.), *Dalmazia artistica*, in *Nuova Antologia*, 1916, 26; Dudan (A.), *Dalmazia italiana*, in *Emporium*, 1918, 180; Id., *La Dalmazia nell'arte italiana*, Milano, 1922, I, 168 e segg.; II, 275 e segg.; Colasanti (A.), *Luciano Laurana*, in *Biblioteca d'arte illustrata*, serie II, fasc. 13, Roma, 1922.

negli anni 1438-42, e poi da Napoli chiamò a sè in Francia artisti italiani, e fece della sua corte il centro di diffusione del nostro Rinascimento, siasi incontrato con Luciano Laurana, e lo abbia invitato a Tarascona, per i lavori del grande castello (fig. 504) ove si nota l'impronta delle forme nuove. Dal 1447 al 1449 l'attività nei cantieri del castello fu grande, ed è probabile che nuovi disegni abbiano portato in quel tempo modificazioni alla fabbrica, iniziata da Louis II d'Anjou nel 1400, ma condotta di fatto negli anni 1428-1435, e specialmente tra il 1447 e il 1449. Non si può a meno di associare alla forma del castello di Tarascona quella del forte Villeneuve-les-Avignons (fig. 505), quantunque le notizie intorno ad esso siano più antiche. Nel 1451, come abbiamo detto, Luciano Laurana fu a Napoli: in quell'anno venne allogato a quattro muratori di fabbricare varie torri di Castelnovo (fig. 506), fra cui « li due torri dinante la porta del castello »; di compierle « tutte de fori in busolato di peperino et de dintro ali cantuni delle porte et finestre scalune e grade »; e infine di preparare le cose che « fra lle dette doe turri serano besogno excepto li marmore et pavimente ». Cioè si preparava l'arco trionfale (fig. 507) tra i due torrioni, indicato da Bartolomeo Facio, nel 1455, così: « portam cum ingenti arcu triumphali, ex marmore candidissimo ». Conduttore, architetto dell'opera fu Luciano Laurana, che s'ispirò all'arco romano di Pola, fiancheggiando la porta arcuata di due binate colonne a scanalature. E nel second'ordine, in rispondenza all'arco istriano esemplare, si ripeton le colonne binate, formando, col loro intercolunnio, sfondo a statue drappeggiate alla maniera classica. L'arco romano di Pola vien animato da Luciano Laurana e dal suo conterraneo Francesco Laurana, come da altri scultori, compiuto poi da Pietro da Milano.

Luciano diresse ancora, secondo noi, la costruzione dell'edificio tra la chiesa di Santa Barbara nel piazzale di Castelnovo e il torrione a destra, come pure dell'edificio contiguo, che fa angolo col primo. Ma il fatto di aver lasciato a Pietro da Milano il compimento dell'arco trionfale ci fa supporre che

Fig. 504 — Tarascon: Castello.

egli tornasse in Francia per fortificazioni e castelli di Renato d'Angiò.

Certo è che tra il 1455 e il 1465 nessuna notizia scritta, nessun documento sull'architetto, ci consente di seguirlo con sicurezza.

Nel 1465 era a Mantova, ove si palesa l'opera sua[1] nel cortile detto di San Giorgio, del castello, e in un occhio del por-

Fig. 505 — Villeneuve-les-Avignons: Castello.

tico, che ogni mercante faceva costruire davanti alla propria bottega, nello stradone adducente alla basilica di Sant'Andrea. Era ai servigi della corte dei Gonzaga, forse per la costruzione del castello, di cui parla il Filarete, fatto costruire sulle rive del Po da Ludovico. Questo marchese gli permise di recarsi a Pesaro da Alessandro Sforza per pochi giorni, di arrendersi all'invito del « magnifico messere », il quale desiderava « el consiglio e parere suo circha quelle sue fabbriche ». Ma poichè l'architetto s'indugiava troppo a lungo in Pesaro, Barbara di Brandeburgo,

[1] Nel riconoscere come di Luciano Laurana il cortile, detto di San Giorgio, venimmo a cognizione che, prima di noi, lo aveva designato per opera del grande maestro dalmata il dottor Guglielmo Pacchioni.

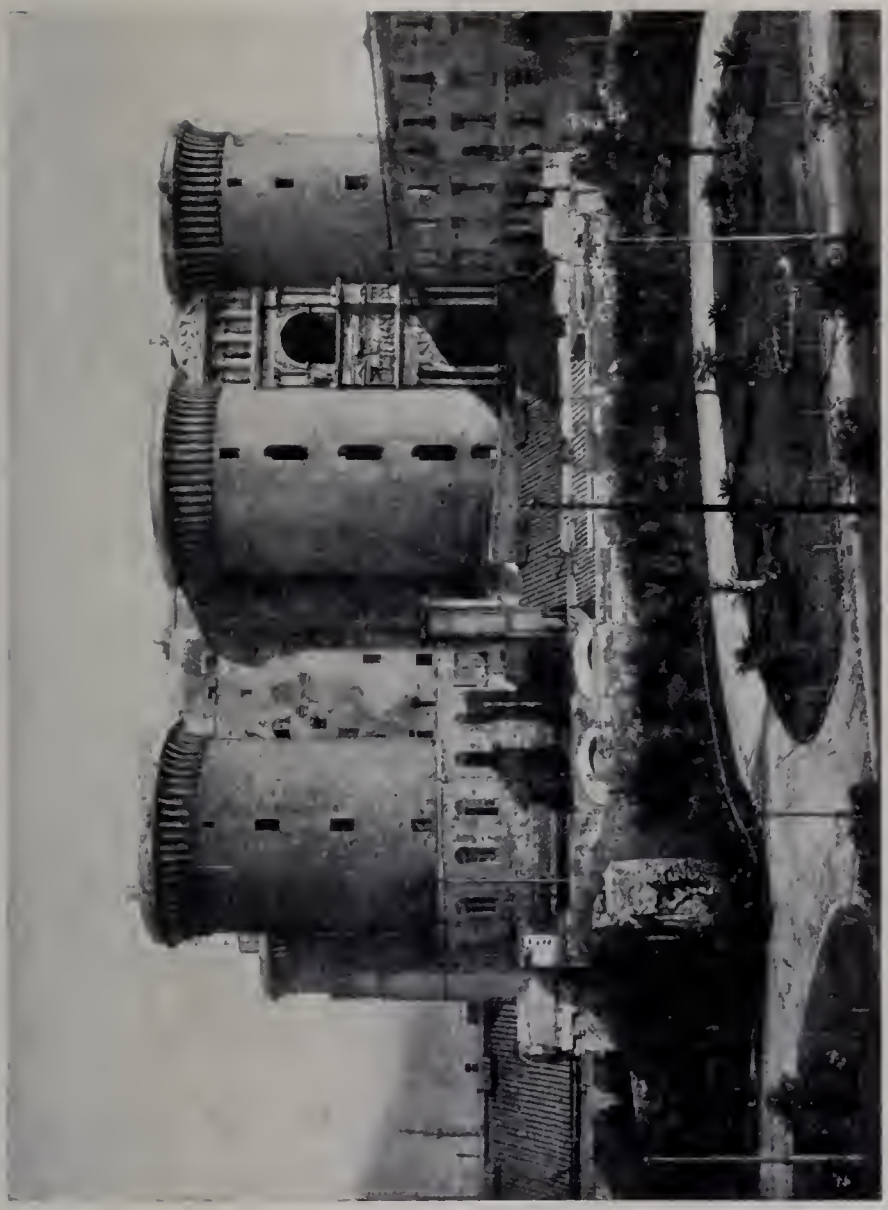

Fig. 506 — Napoli, Luciano Laurana: Castelnovo.

marchesana di Mantova, scrisse l'8 maggio 1465, tanto a lui, quanto ad Alessandro Sforza, per sollecitare il ritorno; e il 17 maggio seguente Luciano rispondeva che l'indomani sarebbe montato in barca, « et al più presto me sia possibile, servirò (non *scriverò*, come lesse il Budinich) ala V. I. S. ».

Mentre Luciano era in Mantova, Federico da Montefeltro lo conobbe: « ultimamente », così scrive dal castello di Pavia il 10 giugno 1468, « havendo per fama inteso, et poi per esperienza veduto et conosciuto quanto l'egregio huomo Mastro Lutiano... sia dotto, et instrutto in quest'arte dell'Architettura, et havendo deliberato di fare in la nostra Città d'Urbino una habitatione bella, et degna, quanto si conviene alla conditione, et laudabile fama delli nostri progenitori, et anco alla conditione nostra, Noi havemo elletto et deputato il detto maestro Lutiano per Ingegniero, et Capo di tutti li maestri che lavoreranno in detta opera ». Così scriveva il conte Federico, dando la patente all'Architetto, che già s'adoprava nella costruzione del palazzo signorile. Due documenti, l'uno del 28 novembre 1467, l'altro del 1º dicembre successivo, ci avvertono che « Lucianus Martinj de Laurana » aveva già il titolo di « architector domini », ed era in contesa con maestro Jacopo di Giorgio da Como, muratore, circa il modo di misurare volte a vela e la scala dei torrioni. Ciò mette in chiaro che, nello scorcio dell'anno 1467, la costruzione del palazzo era già avviata tanto da doversi ritenere che, da almeno un anno, vi si lavorasse sotto la direzione di Luciano.

È probabile che nel 1465, compiuti a Mantova i lavori per il marchese Ludovico Gonzaga, l'architetto fosse al servizio del conte di Montefeltro, il quale gli dette poi in iscritto la patente d'ingegnere capo, con poteri sovrani, grato al maestro per l'opera che conduceva in modo ammirando. « Quelli huomini », così cominciava la patente stessa, « noi giudicamo dever essere honorati, et commendati, li quali si trovano esser ornati d'ingegno, et di virtù, et max. di quelle virtù che sempre sono state in prezzo appresso li antiqui, et moderni com'è la virtù dell'architettura fondata in l'arte de l'aritmetica, et geometria,

che sono delle sette arti liberali, et delle principali, perchè sono in primo gradu certitudinis, et è arte di gran scienza, et di grande ingegno, et da noi molto extimata, et havendo noi cercato per tutto, et in Toscana massime dove è la fontana delli Architettori,

Fig. 507 — Napoli, Castelnovo: Arco d'Alfonso.

et non havendo trovato huomo che sia veramente intendente, et ben perito in tal mistiero, ultimamente havendo per fama prima inteso, et poi per esperienza veduto, et conosciuto quanto l'egregio huomo Mastro Lutiano ostensore di questa sia dotto, et instrutto in quest'arte... ecc. ».

Luciano Laurana esercitò la sua facoltà sovrana d'ingegnere capo sino al 1472, anno in cui egli è detto, in un do-

cumento urbinate del 16 ottobre, « architector olim I. (*domini*) nostri ». Il palazzo non era compiuto in tutti i particolari, tant'è vero che in alcune parti si vedono le iniziali F. C. (Federicus Comes), in altre F. D. (Federicus Dux), la quale scritta è successiva al 1474, non essendo, sino a quest'anno, Federico da Montefeltro innalzato alla potestà ducale. Ma evidentemente qualcosa accadde a togliere a Luciano Laurana la fiducia illimitata del suo principe. E, come vedremo, o fosse amor di fasto, insoddisfatto in Federico dal nitido geometrico architetto, o fosse altra ragione di inquietudine, fatto è che pochi anni dopo, vivente Luciano, la direzione dell'architettura e degli ornamenti di palazzo ducale passò a Francesco di Giorgio Martini.

Nel 1472, quantunque non fosse più l'architetto del principe urbinate, Luciano Laurana abitava ancora la città da lui adorna; ma nel 16 marzo 1476 era a Pesaro per la rocca iniziata sin dal 1474. E in questa città fece testamento il 7 settembre '79: la morte seguì poco dopo, perchè in una memoria manoscritta conservata a Sinigallia, citata dal Budinich, si legge: « In quest'anno 1479 fu fatto il ponte della Rocca in venire in la Terra e fu desegnato per Maestro Lutiano da Urbino e morse inanti che fusse finito in Pesaro ».

* * *

Luciano Laurana si educò all'architettura nella Dalmazia e nell'Istria, là dove continuava il nitido modo romanico di fabbricare con i conci parallelepipedi a combacio, quali osserviamo, ad esempio, nell'ordine superiore della Cattedrale di Capodistria (fig. 508) e nella chiesetta del '500 a Verpolie (fig. 509), nel distretto di Sebenico. Evidentemente le costruzioni mantenevano l'aulica forma, geometricamente esatta, rigorosa, cristallina, derivata di Grecia, nel silenzio esteriore, nella scarsità d'ombre, nelle regolari intatte ininterrotte superfici. Educato a quell'arte della costruzione, Luciano Laurana fu architetto nato di costruzioni militari, di fortificazioni, di rocche e di castelli; e ne fu l'architetto principe durante il Rinascimento. Nei giorni in cui

Fig. 508 — Capodistria: Cattedrale.

Fig. 509 — Verpolie (Dalmazia): Chiesa.

la decorazione andava invadendo l'architettura, egli s'appartava alieno dagli ornamenti che non nascessero spontanei dall'edificio, dalle sue membra equilibrate e salde, schivo d'ogni superfluità. In Urbino, compiuta l'ossatura architettonica, segnati i nitidi contorni delle parti del palazzo-castello, lasciò ad altri di stranicchire, di profonder ornati, secondo le tendenze fastose del conte Federico, che volle, divenuto duca, render manifesta la propria munificenza; così a Napoli, compiuti i torrioni, costruite le membrature classiche trionfali dell'arco, lasciò che altri ne dirigesse e compisse il rivestimento di rilievi e di statue. Egli è, nel vero senso, architetto, il maestro che guarda all'essenziale, alla struttura, all'anima della costruzione, con arte e con scienza; e, quando aggiunge alle forme, strette alle proporzioni essenziali, un ornato, questo esce, naturale propaggine, dal tronco, sia che adorni, corona regale, la chioma frondosa del capitello, o s'incida sulle grandi terse superfici, pauroso di contaminarle, con rispetto sacro, in modo da adattarvisi devotamente, da muoversi con le linee dell'edificio in una comunione naturale spontanea.

Non, in Luciano Laurana, gli slanci elastici del Brunellesco, nè la monumentalità di Leon Battista Alberti, ma studio di proporzioni, chiarezza di superfici distese, abbandono degli ornati per amore di forma pura, quiete inalterata e profonda. Come lo scultore Francesco Laurana tornisce i suoi busti marmorei per togliere alla forma, conchiusa in ideali schemi geometrici, ogni asprezza, l'architetto dalmata distende le belle superfici riducendo quanto sia possibile ogni rilievo di modanatura, perchè rientri nella chiara massa muraria: a questo fine, il fogliame dei capitelli si affittisce in spessore; i successivi listelli delle arcate son graduati leggermente; l'architrave delle finestre appena si distacca dal piano della parete.

Leon Battista Alberti, per via di proporzioni numeriche, dà agli edifici risonanze armoniose; lo stile del Laurana conduce a ritmo tranquillo, a regolarità cadenzata di pause.

Nell'ideare la facciata ovest del palazzo ducale d'Urbino (fig. 510), egli ricordò i torrioni chiudenti a Napoli l'arco trionfale

d'Alfonso (fig. 511), ma, non più costretto a schiacciar tra due moli gigantesche la nuova costruzione, giunse, nel palazzo ur-

Fig. 510 — Urbino, Palazzo ducale. Luciano Laurana: I torricini. (Fot. Alinari).

binate, a un'altezza ideale infinitamente più grande. La fascia mediana si distende, ampia e divisa in tre zone; una serie d'arcate, nel centro, col suo rilievo, assopisce il distacco dalla parete

liscia agli sporgenti torrioni cilindrici, sicchè l'organismo architettonico si compone con adamantina regolarità di forme: il soffocamento dell'angusta fascia centrale tra forti rotonde masse, il dominio della rocca medieva sulle classiche arcate sovrapposte, dispare: Laurana è libero di attuar i suoi sogni, di comporre in perfetta sintesi geometrica lo spazio.

Veramente sorelle, come Leon Battista Alberti voleva, parti indissolubili di uno stesso edificio, sono le zone che, in Urbino, costituiscono le pause ritmiche, il poema architettonico. I torrioni maestosi si son mutati in due svelte torri, che levan alto le loro belle corone, e s'innestano con perfetta naturalezza al piano liscio della facciata, immedesimandosi con essa, dando l'idea di due rotuli fermi, fra i quali si stiri e distenda un lembo rasato di stoffa. A Napoli, le grandi torri si aprono appena, a campana, in alto, e i tersi nastri dei modiglioni s'appendono all'orlo di esse, disparendo nel solco che cinge il purissimo anello della corona; a Urbino, non più distesi e saldati al cilindro grave, ma con frequenti nodi e rastremature, irradiano dal sottile cerchio, collarino ideale, si sgranano intorno alla tazza espansa del cornicione, in catene di festoncini, di minuscoli archi. Due anelli, a labbri profilati, sovrapposti a combacio, formano qui, con la serie dei raggi che li sostengono, un alto diadema che incorona le torri; cerchi su cerchi concentrici regolano la dilatazione ascendente della massa muraria. Le moli di Napoli, grandi, compatte, uniformi, son moli di roccia, adatte a sorgere sul piano sconfinato del mare, le svelte torrette d'Urbino riassumono il carattere del pendio scosceso che s'avvalla dietro il palazzo: la nitida alta facciata attua, riguardo all'ambiente naturale che la circonda, il concetto di armonia e di unità che Leon Battista Alberti aveva espresso, parlando degli ornamenti in rapporto all'insieme: l'edificio è incorporato ai suoi dintorni, continua, riassume le linee del paese, nasce da esso.

A Napoli, Luciano Laurana doveva aver ammirata la visione della città sorgente dal mare, delle case ascendenti, piano per piano, a filo, sullo specchio delle acque; e quando, in Urbino,

volle creare, con la sua facciata ovest, il compimento del lato ovest della città, della discesa rapida, elevò, idealizzando l'effetto napoletano, la miracolosa serie delle logge sovrapposte, affioranti a una superficie unica, e raccoglienti tutte le voci del-

Fig. 511 — Napoli. Luciano Laurana: Castelnovo.

l'edificio. Nuda, squadrata la prima loggia, candore incontaminato di marmo; di pietra liscia la balaustra, con un semplice orlo arrotondato; le due grandi lettere del monogramma di Federico incise appena, quasi graffite, a fior di superficie; tra pilastri e arcata neppure un solco, come se nella pietra viva fosse stato tagliato a filo continuo il bel ponte dell'arco; liscio l'archi-

volto, che nelle altre logge è adorno di cassettoni: la pietra grezza nella purezza della sua sagoma limpida.

La seconda loggia è di un grado più alta e più svelta; l'arco purissimo riposa su due colonnette ioniche, di marmo lucido, a capitelli raccolti; le lettere si staccano dal fondo, nitide, impresse come da punta di diamante entro un piano di cristallo; la balaustrella, sempre bassa, intreccia una preziosa minuta scacchiera. L'ornato è escluso dal Laurana, creatore di forma pura; le ghirlande onorarie degli archi romani scompaiono, sostituite da due semplici lettere, tracciate in geometria così da diventar parte viva dell'edificio: l'asta verticale della grande F squadrata viene a coincidere con la sottile lesena che incornicia i pennacchi, e il cerchietto prezioso della C si arresta al limite dell'altra lesena, come nascosto da essa. Le due lettere gemmee, incastonate nel fondo, delineano l'aureo listello, che si continua, per diversi gradi di rilievo, attraverso le arcate, prendendo, in alto, definizione limpida, valore di pilastrino emergente nitido, nonostante il tenue rilievo, dal piano dell'edificio.

Ancor un grado di slancio e di risalto nella terza loggia, col poggiolo a balaustre affusate, colonnine a fitte scanalature, e cordoni marmorei orizzontali in alto, come giunchi sollevati a scoprir agli sguardi la preziosa volta trapunta di rosoni, il nitore della superficie marmorea.

A Napoli, la cimasa dell'arco trionfale, probabilmente edificata, non dall'architetto, che aveva ideato le due nobili arcate, ma da maestro lombardo su disegno di lui, era massiccia e mal innestata a un capitello di colonna adorno di fogliami e di riccioli; in Urbino, si divide in due alette marmoree chiudenti tra le loro volute uno stelo sottile di colonnina, poggiato, per il suo piedistallo a campanula, sull'architrave dell'ultima loggia. Agli orli delle volute, il Laurana consente un'ornamentazione unica per la rarità delle forme ingioiellate e per il significato stilistico di ogni particolare, inteso con lo stesso spirito di elevazione, di semplicità, di chiarezza, che informa tutte le parti dell'edificio. I bei fili serici trapunti sul nastro sono intervallati con re-

golarità perfetta; gli anelli dei capi chiudon fiori meravigliosi nella purezza dei cinque petali, espansi a toccar coi loro vertici il cerchio sottile, nel delicato scavo del calice, che forma col suo bottone di perla il centro a lieve imbuto della rotella leggiera. Tutto il grande architetto crea con mani pure: il piano terso della facciata e le schematiche lettere del monogramma, la massa cilindrica delle torri e la catena dei festoncini nel coronamento. la curva nobile degli archivolti e l'incastonatura di un fiore dei campi entro un anello: dappertutto porta la stessa aurea semplificazione, che purifica ed esalta la forma; a tutto dà lo stesso valor essenziale.

Leon Battista Alberti consigliava di tollerare, nella esecuzione degli ornamenti, gradazioni di raffinatezza e diversità di materiale, più o meno prezioso, a seconda del luogo dove gli ornamenti son collocati; sola legge: l'armonia dell'insieme, creatrice di grazia. Ma per il Laurana, tutto, dalla massa ai particolari minuti, è parte integrante dell'edificio, s'imposta secondo le stesse leggi di ritmo, secondo gli stessi schemi ideali.

Nel monumento aragonese, l'ampiezza degli archi e la loro gravità aumentava di piano in piano, giungendo al maggior peso nella cimasa massiccia; qui invece, con delicatezza incomparabile, l'architetto compone la scala armonica degli archi ascendenti, alleggerendoli e innalzandoli per gradi, come serico labaro che si stacchi lentamente dalla muraglia, e di tabella in tabella sollevi nell'azzurro l'insegna gloriosa dell'aquila. Di piano in piano, le purissime logge si distendono e si spingono in alto leggiere, e la colonnina che porta l'aquila montefeltrese prende aspetto di stelo, mentre le finestrelle, incastonate entro le svelte torri, scendono dall'alto con la stessa regolarità di pause dei grani di una collana o dei mazzi penduli di Leon Battista Alberti nella porta di Santa Maria Novella a Firenze. Le voci di trionfo, che s'alzavano dall'arco di Napoli, tacciono: tutto esprime quiete, dignità, serenità imperturbata; la pura contemplazione della bellezza prende il posto dell'enfasi classica: se vi è classicismo, è soltanto nel senso di purezza greca, di candore.

La stessa predilezione per le superfici lisce, involgenti senza aggetti e senz'ombra i limpidi volumi, si manifesta nel cortile (fig. 512), raro gioiello della nostra architettura del Quattrocento. Se i pilastri agli angoli non combaciano, ma lasciano un vano (fig. 513), che sembra indebolir l'edificio, proprio là dove criterio costruttivo lo vorrebbe più forte, anche questo apparente difetto, che il Budinich rimprovera a Luciano, ha le sue origini nell'amore per le superfici distese, chiare, aperte: le quattro facce nitide si allacciano per le cornici delle trabeazioni e dei capitelli, come quattro candidi fogli uniti leggermente da fermagli; e l'angolo conserva il suo perfetto valore, senza smussi, senza arrotondamenti. Un basso zoccolo rileva dal piano del cortile i portici silenziosi, con le cinque arcate nascenti dall'abaco dei capitelli, non da pulvino, fini di sagoma, riposate e leggiere. E al piano superiore cinque lisci pilastri ionici, fissi alla trabeazione del primo piano, per via di uno zoccolo rastremato, inquadrano in altrettante zone i bei rettangoli delle finestre appoggiate al labbro tagliente del cornicione. La semplicità assoluta delle linee, elette, signorili, nascenti da reciproci rapporti d'armonia, la chiarezza cristallina dell'insieme fan di questo cortile un esemplare unico del Quattrocento italiano.

Per amore di sintesi, il Laurana soffoca il rilievo dei successivi listelli nelle trabeazioni; riduce a sottili nette membrature il mirabile piedistallo dei pilastri; apre, come nodi di nastro, i due riccioli espansi dei capitelli appiattiti. Gli orli superiori della trabeazione che divide i due piani sono sporgenti e affilati; divisi da un solco, secondo lo stesso principio stilistico che regola l'accostamento delle facciate, danno l'idea di commettitura fra le due parti dell'edificio: come se nel porticato fosse stata immessa dall'alto e saldata la zona del piano superiore.

La forma è altissima in ogni particolare: terse e pure le basi delle colonne, le decorazioni dei capitelli (fig. 514 e 515), l'abaco a giogo, premente nel mezzo sopra i massicci fogliami, sollevato agli angoli per accordarsi allo slancio dell'arco; la base dei pilastrini a gradinata leggiera come piedistallo di grandi doppieri;

Fig. 512 — Urbino, Palazzo ducale. Luciano Laurana: Il cortile.

il nitido bacino dei tondi, che concentran la luce nei loro cavi di conchiglia, nelle fini scodellette inghirlandate. Ogni ric-

Fig. 513 — Urbino, Palazzo ducale. Luciano Laurana: Angolo del cortile.

chezza ornamentale è abolita per non turbar con ombre le tese superfici, per non corrompere la cristallina chiarità dei volumi; solo un effetto di bicromia, signorile e quieto, è tollerato dall'artista: effetto di candide fasce sulla parete rosata: bianche liste

Fig. 514 — Urbino, Palazzo ducale.
Luciano Laurana: Capitello del loggiato.

515 — Urbino, Palazzo ducale.
Luciano Laurana: Capitello del loggiato.

verticali di pilastri, bianche incorniciature di finestre e porte, nitide fasce bianche di trabeazioni che abbracciano nel loro giro

Fig. 516 — Urbino, Palazzo ducale. Luciano Laurana: Particolare del loggiato.

l'ampiezza dell'edificio quadrato. Nessun fregio nelle due trabeazioni: le sole parole della dedica a Federico da Montefeltro, fig. 516), incastonate come gemme entro la fascia, assimilate in

principî di stile, per il loro nitido squadro, ai membri dell'edificio: non ornamento inerte, ma elementi vitali anch'esse, nella loro aurea semplicità, dell'organismo architettonico: le pause tra le arcate del portico, o tra lettera e lettera, tra parola e parola, ripetono gli stessi ritmi, compongono insieme il poema. Leon Battista Alberti vuole sobrietà decorativa, ma la sua ammirazione umanistica per tutto ciò che è romano lo porta ad apprezzare anche l'ornamento massiccio; il Laurana è unico nel suo amore di sintesi, nella semplificazione assoluta, che permette ai volumi di spiegare tutta la loro intrinseca bellezza. Le sue superfici tendono ad aprirsi, spianandosi: le facciate, come le foglie dei capitelli, come le piccole volute ioniche: dignità, riposo, serenità imperturbata, vivono entro la chiara geometria dei volumi, la purezza delle proporzioni, la stesura delle facciate, dove l'ombra non trova nido. L'immacolato nitore dei volumi di Luciano si spiega nell'insieme architettonico del cortile urbinate, come nei particolari decorativi dei capitelli e nel disegno delle porte, come nella tornita chiocciola della scala (fig. 517), ascendente lungo i torricini, a imprigionar tra le spire delle successive rampe i canali a semicono dei gradi, fasci di raggi spioventi dal vertice di quella prodigiosa conchiglia levigata dal mare. Forman chiavi di volta al primo salone (fig. 518) gemmei dischi traforati nel centro da una corolla minima, orlati di ovuli e della metrica stritta F. C., e rose composte di un fior di loto e di foglie d'acanto, dove la superfice liliale dei petali, incisa da un solco profondo, e il frastaglio della foglia lobata compongono gli stupendi contrasti nella stasi eterna delle forme lauranesche, sbocciando dalla parete come intatti fiori di gelo (fig. 531).

* * *

Vedute le due opere certe, noi possiamo avvicinare ad esse le altre alle quali abbiamo già alluso, e, innanzi tutto, i castelli di Tarascon e di Villeneuve-les-Avignons: la forma possente dei torrioni, con la vetta minacciosa a gradi e a raggi, corrisponde

Fig. 517 — Urbino, Palazzo ducale. Luciano Laurana: Scala di una torre.

Fig. 518 — Urbino, Palazzo ducale. Luciano Laurana: Volta di un salone.

a quella delle torri aragonesi, dove i modiglioni a gradi, semplificati, divengon raggiera d'aste ricurve.

Potrebbe osservarsi che a Villeneuve-les-Avignons fa capolino, nonostante lo squadro delle masse, qualche nota ogivale; ma convien ricordare che le finestre dei torrioni a Napoli hanno ancora la centina a pieno centro sottolineata da altra acuta triloba. Era naturale che l'architetto militare non facesse astrazione interamente dalle forme anteriori, pur riducendo le masse alla forma larga, piena, grave del Rinascimento.

Un altro castello, il forte Mincetta (fig. 519), a Ragusa in Dalmazia, per la mole cilindrica delle sue torri e lo stacco netto dato al vasto coronamento, sezione di altro cilindro maggiore, richiama, pur nella sua nerboruta massa, non così tornita alla superfice come a Napoli e Urbino, la volumetrica forma lauranesca.

L'arco aragonese non è la sola traccia stampata in Napoli dall'eletta arte di Luciano, che si ritrova, interpretata certamente da maestro di scuola napoletano-spagnola, nel cortile stesso di Castelnovo (fig. 520), e precisamente nell'ala del palazzo contigua alla chiesa di Santa Barbara: le piane cornici del cortile urbinate hanno un chiaro preludio nell'orlo marmoreo delle finestre del primo e terz'ordine, slargate di proporzioni dai traduttori locali, mentre le finestre del secondo, con superiore cornice inflessa, sono palese richiamo alle forme architettoniche angioine diffuse per Napoli. Il basamento ha carattere lauranesco solo per le gradazioni tenui delicate degli archi, non per i brevi pilastri, opera inferiore; le trabeazioni dei piani, forse incompiute, si riducono a una semplice cornice marmorea, quasi filo conduttore che serva d'appoggio alle finestre rettangolari. Lo schema delle finestre aperte nell'ordine inferiore e nel superiore di questa ala, si ripete, in proporzioni allungate e perciò più vicine alle urbinati, nell'ala del cortile (fig. 521) contigua a questa.

* * *

In Mantova, di Luciano, non rimase solo l'occhio citato di portico, ma anche, su due lati del cortile di San Giorgio (figg. 522 e 523), nel castello dei Gonzaga, il loggiato con alta trabea-

Fig. 519 — Ragusa: Torre Mincetta.

zione adorna di cornici a listelli e gradi squisitamente intagliati (figg. 524-525), come, nei capitelli, purtroppo miseramenti logori,

Fig. 520 — Napoli: Cortile di Castelnovo.

le foglie dalle vette dense, immote, e i lobi a leggiero scavo, senza increspature che turbino l'unità delle preziose superfici. L'inol-

Fig. 521 — Napoli: Cortile di Castelnovo.

Fig. 522 — Mantova, Castello. Luciano Laurana: Cortile.

Fig. 523 — Mantova, Castello. Luciano Laurana: Loggiato.

trata rovina non impedisce di goder la sovrana bellezza della corona d'ovuli, che s'espande attorno alla campana, come i modiglioni attorno all'orlo delle torri lauranesche; delle foglie, i cui lobi, concavi appena, si sovrappongono con delicatezza infinita,

Fig. 524 — Mantova, Castello. Luciano Laurana: Capitello.

spiegando le cinque foglioline, come dita di palmo socchiuso, studiose di sfuggir l'urto dell'ombra.

Ogni dettaglio di forma, qui, e poi, con maggior perfezione, in Urbino, mirabilmente rientra nel piano generale del capitello, attuando la visione sintetica propria all'arte serena di Luciano, a proclamar il cui nome basterebbe la rastrematura elegante e sobria dei fusti di colonna, e la singolare tipica soluzione d'an-

golo, mediante l'innesto di un pilastro angolare (fig. 526), a legamento delle due arcate, fra le colonne iniziali di ogni lato del portico: soluzione diversa e men limpida di quella che Luciano darà agli angoli del palazzo d'Urbino, ma scaturita dalla stessa cura estrema di non rompere la chiarezza delle superfici, l'integrità delle arcate. Meno significativo dello spirito lauranesco

Fig. 525. — Mantova, Castello. Luciano Laurana: Capitello.

è l'ornamento d'ampie ghirlande, introdotto, invece dei purissimi tondi cavi, nei pennacchi, pur così simili di contorno a quelli che s'aprono tra le arcate del cortile d'Urbino, ma si spiega quale strascico della dimora di Leon Battista Alberti in Mantova, ove, poi, l'esempio di Luciano ebbe imitatori nel loggiato del Lazzaretto civico.

Opera del maestro fu anche l'occhio già indicato del portico (fig. 527), retto da colonne coronate l'una di capitello corinzio, l'altra di capitello composito (figg. 528-529), nei quali l'archi-

tetto, espositore di pietre preziose, mosse intorno alla campana la corona delle foglie, girò le spire delle volute sottilmente, le impose alle foglie dei caulicoli, in ordine e ritmo perfetto.

Fig. 526 — Mantova, Castello. Luciano Laurana: Angolo di cortile.

Ultima opera dell'architetto fu la rocca di Pesaro, che si può ricostruire idealmente osservando il rovescio della medaglia di

Fig. 527 — Mantova. Luciano Laurana: Occhio del portico in Corso Umberto I.

Fig. 528 — Mantova.
Luciano Laurana: Capitello nel portico di Corso Umberto I.

Fig. 529 — Mantova.
Luciano Laurana: Capitello nel portico di Corso Umberto I.

Costanzo Sforza d'Aragona, figlio di Alessandro Sforza, recante la data 1475: quattro massicci torrioni agli apici di un quadrato legati da un cordone ritorto, al disopra delle scarpate dei torrioni e delle muraglie. Solo la porta principale, alla quale conduceva un ponte levatoio, si apre nella sezione di una torre, e fra le mura a trapezio s'erge il maschio dominante l'Adriatico.

* * *

L'opera del maestro fu esemplare agli architetti e ingegneri che si trovavano stabilmente presso la corte di Federico da Montefeltro. Susech cortigiano nomina, oltre « magistro Lutiano », maestro Francesco di Giorgio Martini, Pippo d'Antonio fiorentino, architetto del portico del duomo di Spoleto, Bartolomeo della Coradina, detto Fra' Carnevale, e Paolo Scirri di Castel Durante.

Di Francesco di Giorgio Martini, continuatore di Luciano Laurana, parleremo diffusamente; Pippo d'Antonio fiorentino, noto per il portico della Cattedrale di Spoleto (fig. 530), allogatogli il 1º dicembre 1491, ci sembra più albertiano che lauranesco, pur vedendosi, in quell'opera, un riflesso della tarda decorazione urbinate, dovuto al collaboratore Ambrogio Barocci. Nonostante la bontà delle forme del portico, chiuso ai lati da doppio colonnato, che inserisce, nell'intercolunnio, un pulpito, la costruzione non soddisfa, per l'asimmetria, a destra, con le colonne binate rientranti nella linea del profilo della facciata; a sinistra, con le colonne uscenti da essa, il che porta a mancanza di corrispondenza con la parte più antica della chiesa, a squilibrio fra l'antico e il nuovo.

Non conosciamo opere architettoniche di Fra' Carnevale, nè di Scirro o Paolo Scirri di Casteldurante; di questo maestro sappiamo soltanto che, nel 1431, all'assedio di Otranto, occupata dai Turchi, riportò lode da Alfonso di Calabria per la fedeltà, il valore, l'industria e la scienza.

Ma l'opera di Luciano non poteva essere imitata: la sua limpidezza non sopportava mescolanze. L'architetto militare

Fig. 530 — Spoleto, Cattedrale. Pippo Fiorentino e Ambrogio Barocci: Portico.

sdegnoso d'ogni cosa superflua, non consentiva di accogliere prodigalità d'ornati. Egli rimase indipendente, isolato, non inteso, poeta altissimo nella scandita misura dei suoi marmorei volumi.

Fig. 531 — Urbino, Palazzo ducale.
Luciano Laurana: Chiave di volta.

IX.

ARCHITETTI SENESI E FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI.

Architetti senesi precursori di Francesco di Giorgio. — Prima apparizione in Siena di forme del Rinascimento. — Antonio Federighi: tre pile per l'acquasanta nelle cattedrali d'Orvieto e di Siena; piedistalli nella cappella di S. Giovanni a Siena; loggia di Pio II; compimento della Cappella di Piazza; chiesetta presso il palazzo dei Turchi o dei Diavoli. — Palazzetti dei Diavoli, Calusi Giannini, Stasi, Bandini, Costantini. — Porta d'ingresso ai chiostri della Certosa di Pontignano. — Commistione d'elementi senesi e fiorentini: palazzo Nerucci, detto delle Papesse. — Echi di forme fiorentine: palazzo di San Galgano, facciata dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, palazzo Ugurgieri. — Il Vecchietta: altare del Duomo.

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI: La Vita. — L'Opera: Madonna delle Nevi a Siena; soffitto della chiesa dell'Ospedale della Scala; continuazione dell'opera di Luciano Laurana nel palazzo ducale d'Urbino; vedute prospetticbe a Baltimora, Berlino, Urbino; medaglia di Federico da Montefeltro e bronzo della Crocefissione nella chiesa del Carmine a Venezia; chiesa di S. Bernardino a Urbino e derivazioni dall'opera di Francesco di Giorgio in questa città; palazzo ducale di Gubbio e derivazioni locali dall'arte del maestro; la Rocca di San Leo; la Rocca di Sassocorvaro; il palazzo ducale di Fossombrone e derivazioni in questo luogo e in altri del Montefeltro dalle architetture di Francesco di Giorgio; il palazzo comunale, la porta della Domus Verronum a Jesi; edifici iesini ispirati al Maestro; il palazzo degli Anziani, lastra marmorea a S. Ciriaco in Ancona. Espansione delle forme di Francesco di Giorgio in Pesaro, Ascoli, Rimini, Spello, Collescipoli, Tagliacozzo, Roma, Bracciano. Fabbrica della chiesa della Madonna del Calcinaio e porta della prossima antica casa di concia, a Cortona; riparazione della chiesa di San Francesco a Siena e disegno della sua porta. Porta di San Pietro a Trequanda, tabernacolo dell'arciconfraternita della Santissima, loggia del palazzo della Ciaia, angeli bronzei nel Duomo di Siena. Il disegno della decorazione nella sagrestia della chiesa del Carmine, disegni del Gabinetto delle stampe agli Uffizi, codicetto nella biblioteca vaticana, codice nella biblioteca Magliabecbiana, codice laurenziano e sua replica nel codice Saluzzo a Torino. Miniature, bassorilievi in bronzo, pitture, sculture in marmo e stucco.

Scultori-architetti senesi affini e seguaci di Francesco di Giorgio: GIACOMO COZZARELLI (chiesa e convento dell'Osservanza, palazzo Petrucci o del Magnifico, palazzetto Venturi, porta e facciata del palazzo della Ciaia, di fronte alla loggia di Francesco di Giorgio, porta della chiesa di Fontegiusta). — Seguaci di Francesco di Giorgio: rinnovamento della chiesa dei Servi. — NEROCCIO LANDI: monumento del vescovo Tommaso del Testa Piccolomini, nella cattedrale di Siena. — GIOVANNI DI STEFANO: edicola di Santa Caterina, nella chiesa di San Domenico. — VANNUCCIO BIRINGUCCI: lavori nella sagrestia della chiesa del Carmine. — VENTURA DI SER GIULIANO TURAPILLI: decorazione dell'oratorio di San Bernardino; cornice alla Madonna di Lippo Memmi nella chiesa de' Servi. — ANTONIO BARILI: candelabre di lesene, nell'Accademia di Belle Arti a Siena; cofano intagliato in legno nel palazzo comunale. — LORENZO DI MARIANO DETTO IL MARRINA:

porta nell'Accademia di Belle Arti a Siena; capitelli nel palazzo Piccolomini; prospetto della libreria Piccolomini in Duomo; altari nella chiesa di Fontegiusta e nella chiesa di San Martino. — BALDASSARE PERUZZI: palazzo Pollini, già Celsi; chiesa di San Pietro in Montorio; la Farnesina; palazzo Massimo delle Colonne in Roma.

Seguaci a Roma di Francesco di Giorgio. BACCIO PONTELLI: Porte nella rocca di Ostia e in Santa Maria sopra Minerva; facciata della chiesa di San Cosimato; chiesa di Sant'Aurea in Ostia; facciata di Santa Maria del Popolo, e derivazione da essa della facciata di Sant'Agostino; porta di Santa Maria della Pace; porta e tribuna di San Giacomo degli Spagnoli; tribuna della cappella Sistina; portici di San Pietro in Vincoli, dei Santi Apostoli, del palazzo dei Penitenzieri. Altre derivazioni dall'arte di Francesco di Giorgio in Roma: Palazzo della Cancelleria; cortile di palazzo Doria; albergo del Sole; case in via de' Coronari e in via Governo Vecchio.

La prima apparizione in Siena[1] di forme del Rinascimento, esili, minuziose, timide, parate di gotici ricami, si ha nella quattrocentesca porta di Santa Maria degli Angioli (fig. 532), con specchi entro i pilastrini, sguanci obliqui, gracili mensolette a sostegno della trabeazione, timpano triangolare altissimo, acuto; e queste forme riflettono ancora, nella veste di nuovo taglio, gli aspetti del tardo gotico senese, quale ci appare, agghindato e fragile, nelle porte del Battistero e nel Duomo nuovo.

Più chiaro e semplice si disegna il modulo geometrico nell'oratorio di Santa Caterina (fig. 533), opera del 1474. La facciata, con timpano triangolare, si profila nitida e semplice tra le scanalate zone dei pilastri e le cornici del fregio; sopra gradini s'innalza, pure tra pilastri scanalati, la porta, con una rettangolare cimasa, che chiude nella lunetta rilievi di Urbano da Cortona. Nonostante lo schema semplificato e meglio rispondente alla riforma classica, l'affinità tra il portale di Santa Maria degli Angioli e questa primitiva facciata, classicamente adorna di stemmi e festoni, è palese, non solo nel disegno dei capitelli e dei clipei contornati da ramoscelli di foglie, ornamento ai pennacchi, e nelle umili mensolette, ma anche nella lunghezza gotica del tim-

---

[1] Manca un vero e proprio studio sull'architettura senese del Quattrocento; poco si trova riguardo ad essa anche nella grande opera citata dello Stegmann-Geymuller. La fonte principale a cui si deve ricorrere rimane sempre: MILANESI (Gaetano), *Documenti per la storia dell'arte senese*, tomi II e III, Siena, 1854-58. Sugli scultori senesi, il lavoro più accreditato è quello dello SCHUBRING (Paul), *Die Plastick Sienas im Quattrocento*, Berlin, 1907.

pano, nella composizione studiata, esile e quasi timorosa, del classico frontispizio. Gli ornati di foglie, dai contorni incerti, nella

Fig. 532 — Siena: Portale di Santa Maria degli Angioli.
(Fot. Alinari).

porta di Santa Maria degli Angeli come nella porta dell'Oratorio di Santa Caterina, le squilibrate cornici, la mala impostatura dei

pilastrini nel sovrapporta, rivelano la traduzione fatta da un povero scalpellino, quale fu Urbano da Cortona, di un disegno di

Fig. 533 — Siena: Facciata dell'oratorio di Santa Caterina.
(Fot. Brogi).

architetto ignoto, forse quel Francesco di Duccio del Guasta, che, secondo i documenti pubblicati dal Milanesi, lavorò all'oratorio della Santa, non certo Francesco di Giorgio, cui si volle attribuire.

Fido e pedestre seguace d'Jacopo, nonostante la continua apparizione, nelle sue opere, di classici moduli, fu Antonio Fede-

Fig. 534 — Orvieto, Cattedrale. Antonio Federighi: Pila. (Fot. Alinari).

righi, che per le cattedrali d'Orvieto (fig. 534) e di Siena (fig. 535) scolpì, con affini motivi, tre pile, complesse di forma, dense d'or-

nati a forte rilievo, fra cui statue di schiavi avvinte al sostegno della coppa, nudi genietti, conchiglie e festoni cadenti, quasi

Fig. 535 — Siena, Cattedrale. Antonio Federighi: Pila.
(Fot. Alinari).

spezzati dal peso delle frutta. La struttura, specialmente nella pila sulla cui strana base in forma di bacino galleggiano ali e

teste di cherubi, natanti anitrelle, e il cui sostegno s'adorna di putti goffamente appesi, come ex-voto, è faticosa e manchevole:

Fig. 536 — Siena, Cattedrale. Antonio Federighi: Il Fonte. (Fot. Alinari).

l'artista non si stanca di aggrappare ornati all'informe conglomerato di sassi che compone il sostegno; e sebbene le masse tozze

manchino della energia, della scattante vitalità propria a Giovanni Pisano, le aquile torneanti ad ali aperte intorno alla base della coppa adunghiata dai loro artigli, e la costruzione rocciosa dell'insieme, creano qualche nota armonica fra le due acquasantiere e l'arte dei seguaci di Nicola e di Giovanni nel tempio.

La vasca poligonale del fonte di Jacopo suggerì la struttura del fonte nella cattedrale di Siena (fig. 536), al seguace dallo spirito inerte, greve e impacciato, dalla mano pesante e inesperta, che alle nicchie angolari del prototipo sostituisce pilastrini divisori e intorno al disfatto fregio della trabeazione sgrana cornici di perline, sgusci e dentelli, studiandosi di evocare i tipi d'Jacopo nei rilievi composti di tarchiate statue a tutto tondo, di mal squadrati macigni. L'inabilità del tagliapietra e l'inesperienza dell'architetto appaiono sbalorditive a chi osservi l'ornato grosso e strambo dei capitelli, che pur vorrebbero intonarsi a classiche forme; e solo il brioso motivo della predella, con figure trasportate dalla corrente, avviva di qualche nota di rude gaiezza la monotonia dell'arida composizione.

La fonte e le due acquasantiere non furono le sole opere del Federighi nella cattedrale senese; troviamo gli stessi rilievi a bozze rotonde che rendono simili a greti sassosi le superfici decorate dal seguace di Jacopo, nella cappella di San Giovanni (figg. 537 e 538), in piedistalli carichi di sfingi e di grotteschi grifi, di teste d'ariete e di ghirlande oppresse dal peso delle frutta, quali si vedono nelle acquasantiere, e ancora di scenette mitiche, e scudi e nastri, tutto il materiale classico o medievo che può servire al turgido scultore per coprir di bugne i suoi informi blocchi.

Opera del tardo gotico, nonostante lo schema del Rinascimento, appare la loggia di Pio II (fig. 539), per l'altezza smisurata delle agili ampie arcate, il disegno lievemente lunato della cornice, che toglie all'arco la regolarità del pieno centro, l'introduzione di archi scemi di smisurato tragitto, sui fianchi e nell'interno del portico, come per il trito ornamento dei gracili sottarchi. Priva delle globose decorazioni sculturali, che inturgidiscono le acquasantiere, le basi di colonne, il parapetto della

fonte nel duomo di Siena, e che si rivedono, nell'interno di questa loggia stessa, lungo le transenne dei lati, la costruzione, pur nel-

Fig. 537 — Siena, Cattedrale, Cappella di San Giovanni.
Antonio Federighi: Base di pilastro.
(Fot. Lombardi).

l'ampiezza e nello slancio delle sue arcate, si presenta mingherlina, alta sopra lunghe colonne come su trampoli, gracile nelle

cornici appena profilate a contorno dell'enorme spazio vuoto del fregio, in cui si smarriscono, impicciolite, le lettere della

Fig. 538 — Siena. Cattedrale. Cappella di San Giovanni. Antonio Federighi. Base di pilastro — (Fot. Alinari)

scritta. Suda invano il compositore a intonar l'ornato agli spazi: gli angioletti, che reggono in simmetria, quasi tra gale di nastro, lo scudo e la tiara entro i pennacchi, son troppo meschino appic-

Fig. 539 — Siena. Antonio Federighi: Loggia del Papa.
(Fot. Alinari).

cagnolo alla vasta nuda superfice; e nei capitelli (fig. 540), foggiati a doppia campana, e lussuosamente adorni di foglie, di

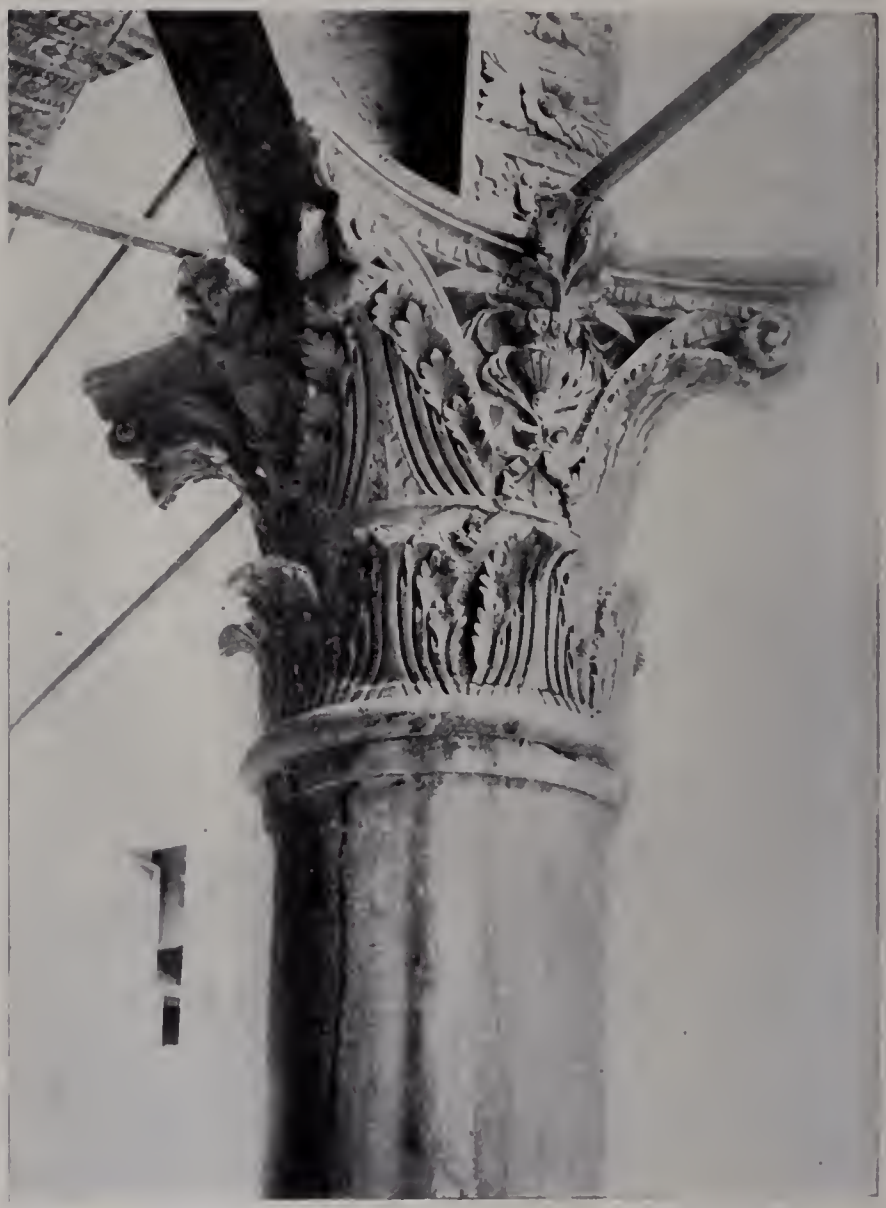

Fig. 540 — Siena, Loggia del Papa. Antonio Federighi: Capitello di colonna. (Fot. Lombardi).

nastri, di vasi, le volute della campana superiore, a fatica allungandosi, stirandosi, raggiungono i vertici dell'abaco.

Nella Cappella di Piazza, compiuta fra il 1463 e il 1468 (fig. 541), sopra i magnifici pilastri del tardo Trecento, il Fede-

Fig. 541 — Siena, Cappella di Piazza.
(Fot. Alinari).

righi ripete le cornici di archi a raggiera lievemente lunata, cercando di metter all'unisono gli schemi classici con le sottostanti

forme gotiche, per mezzo di nicchie addentrate nei pilastri e dei posticci ornati di fogliame e ghirlande: le nicchie, sormontate da catino a conchiglia, trasformano il pilastro in edicola di stampo classico, parata a ospitare statue di santi; tra cornici classiche d'ovuli, dentelli, fuseruole, si disegna il fregio di vasi e grifi affrontati (fig. 542) in rigorosa simmetria, motivo tratto dall'antico, ma vivente ancora lo spirito d'Jacopo nel metallico sbalzo delle forme, insolito al roccioso Federighi, e nella disposizione a spigolo dei vasi, che determina incisivi distacchi di luce e d'ombra. Ma solo il vigoroso intaglio delle cornici d'ovuli e dentelli, e la calcolata disposizione dei particolari del fregio sollevano l'arte del fecondo tagliapietra dalla materialità del suo mondo informe, che ricompare nell'ornato pastoso e confuso dei capitelli, delle mensole che sostengon le nicchie, dei pennacchi, dove i nastrini s'aggirano e s'intrecciano a caso, e nei cespi con spire di fogliame a corna d'ariete, stranamente piantati sull'arco: i motivi ornamentali si giustappongono senza legarsi, solo riempiendo di note sconnesse le superfici.

Maggiore equilibrio che nella loggia del Papa raggiunse due anni prima il Federighi, traducendo con fredda semplicità, non priva di eleganza, le forme del Rinascimento nella chiesetta in laterizio (fig. 543) presso il palazzo pittorescamente intitolato dalla tradizione « dei Turchi o dei Diavoli ». Anche qui, fra le cornici ristrette delle trabeazioni e degli archi e l'ampiezza pesante dei pilastri che rinsaldano la facciata, difetta, come sempre all'opera del Federighi, la misura, ma il semplice riquadro geometrico delle superfici e il pittorico frastaglio delle mensole che reggono il timpano, improvvisamente animando la fredda fisionomia della facciata, danno speciale interesse, nella produzione dell'architetto senese, al piccolo modesto edificio, tra i primi esempi in Siena di costruzioni in laterizio riquadrate secondo schemi classici.

Il Rinascimento appena fa un'impacciata comparsa, con le ghirlande portascudi e le augurali tabelle appese al sommo delle facciate, nel ripido palazzetto dei Diavoli (fig. 544), angusto slan-

ciato nudo cassone con torre cilindrica, bizzarra caminiera, che diverte l'occhio per il suo trecentesco slancio. Sembrano strano

Fig. 542 — Siena, Cappella di Piazza. Antonio Federighi: Particolare. (Fot. Alinari).

anacronismo, in questa costruzione, le ghirlande e gli stemmi infissi a caso nell'alto delle pareti ripide e nude, estranei allo spirito della turrita dimora.

Altre fabbriche del Quattrocento, in Siena, si possono includere nella cerchia del Federighi, ad esempio il palazzetto Calusi

Fig. 543 — Siena. Antonio Federighi: Cappella presso il palazzo dei Diavoli o dei Turchi — (Fot. Lombardi).

Giannini (fig. 545), in Via Camollia, con bugnato, nel pianterreno, composto di lignee tabelle, finestre di enorme larghezza, quasi

quadre, coronate da lunetta, e pilastri, a limite della casa, culminanti in uno strambo capitello, di cui le volute ristrette, a V

Fig. 544 — Siena. Antonio Federighi: Palazzo dei Diavoli o dei Turchi. (Fot. Lombardi).

lunghissima, con foglioline avvinte alla base, occupano l'intiero spazio: la maniera del Federighi risponde a questa fredda, stu-

diata, monotona fronte di casa, con basse cornici alle tarchiate sagome delle finestre.

Ritroviamo l'autore delle massive ghirlande che decorano

Fig. 545 — Siena. Antonio Federighi: Casa Calusi Giannini. (Fot. Alinari).

le transenne della loggia di Pio II. e degli ornati che circondano gli archi della Cappella di Piazza, nel portale di casa Stasi

Fig. 546 — Siena. Antonio Federighi: Portale di Casa Stasi.
(Fot. Lombardi).

(fig. 546), carico dei grossi, pastosi ornati federighiani: filze d'anelli nell'architrave, annodati da foglie, ghirlande nei pennacchi, funicelle divisorie tra le spianate cornici.

Anche palazzo Bandini deriva dalle forme del Federighi la smisurata larghezza della porta e delle finestre disposte a brevi intervalli, l'incomposto ornato dei capitelli, del frontone a coronamento del portale, delle meschine mensolette, e lo squilibrio fra il pianterreno altissimo e il piano superiore, pur distaccandosene per la briosa minuzia dei nudi nel fregio della porta (fig. 547) e il sottile rilievo di ghirlande e nastri nel timpano delle finestre.

Eco fedele dell'arte di Antonio Federighi, la porta di palazzo Costantini (fig 548) presenta la commistione dell'elemento senese col fiorentino, nella raggiera di bugne lievemente lunata attorno l'arco: le cornici di angusti ovuli, di grossi dentelli e di frondi, e il motivo, inevitabile alle decorazioni federighiane, di ghirlande a mazzetti con scudi e seghettati nastrini, richiamano, in forme più grandiose, con certa enfasi di tono, nonostante la minuzia delle ristampate cornici, con slancio insolito, le forme del seguace d'Jacopo. Traduzione ben più nobile e alta di simile schema, in forme ampie, solenni, quasi cinquecentesche, è il portale d'ingresso ai chiostri della Certosa di Pontignano (fig. 549). imponente per l'ornato, parco, massiccio, severo, di scudi entro ghirlande, negli spazi liberi dei pennacchi, per l'aggiunta, fra le cornici della trabeazione, di un nudo fregio mancante al greve coperchio del portale Costantini, e per la ferrigna solidità del piedistallo, su cui poggian gli stipiti e l'arcata a bugne.

La commistione d'elementi senesi e fiorentini, che troviamo in questi due portali, si ripete in uno dei più nobili edifici del Quattrocento senese, palazzo Nerucci, detto delle Papesse (figg. 550 e 551). Il bugnato grezzo nel basamento, il bugnato a solchi dei piani superiori, le finestre bifore coronate da raggiera han suggerito il nome dell'architetto Bernardo Rossellino. Nessun dubbio, invece, sull'origine senese dell'edificio fiorentinamente abbigliato: ne sono prove l'angusto cornicione, il fusto della

squisita colonnina che divide i vani delle bifore, striato da fini scanalature diritte, l'elegante campana di capitello, da cui riboc-

Fig. 547 — Siena: Portale del palazzo Bandini Piccolomini. (Fot. Lombardi).

cano, come da un esile colmo paniere o da un calice socchiuso, gli ovuli e le spire delle volute, infine gli scudi ferrigni, le cornici

ridotte tra piano e piano. Estraneo al Rinascimento fiorentino è il cortile (fig. 552). in cotto, con pilastri poligonali, di stampo

Fig. 548 — Siena: Portale di palazzo Costantini.
(Fot. Lombardi).

trecentesco, cinghiati da un anello che dà loro l'apparenza di pilastri sovrapposti, e legati alla base da foglie protezionali; in-

feriore alla facciata, questo cortile, coi capitelli rivestiti talvolta delle ben note anguste volute, che sembrano allungarsi stirarsi

Fig. 549 — Pontignano (Siena): Portale del chiostro della Certosa.

a fatica, rampando sulla spoglia campana, con la mancanza di equilibrio e di ritmo tra i grossi pilastri sfaccettati, le cornici

piatte e ristrette degli archi, gli ornati grezzi, ineleganti e tor pidi, risponde alle forme di Antonio Federighi, il quale certa-

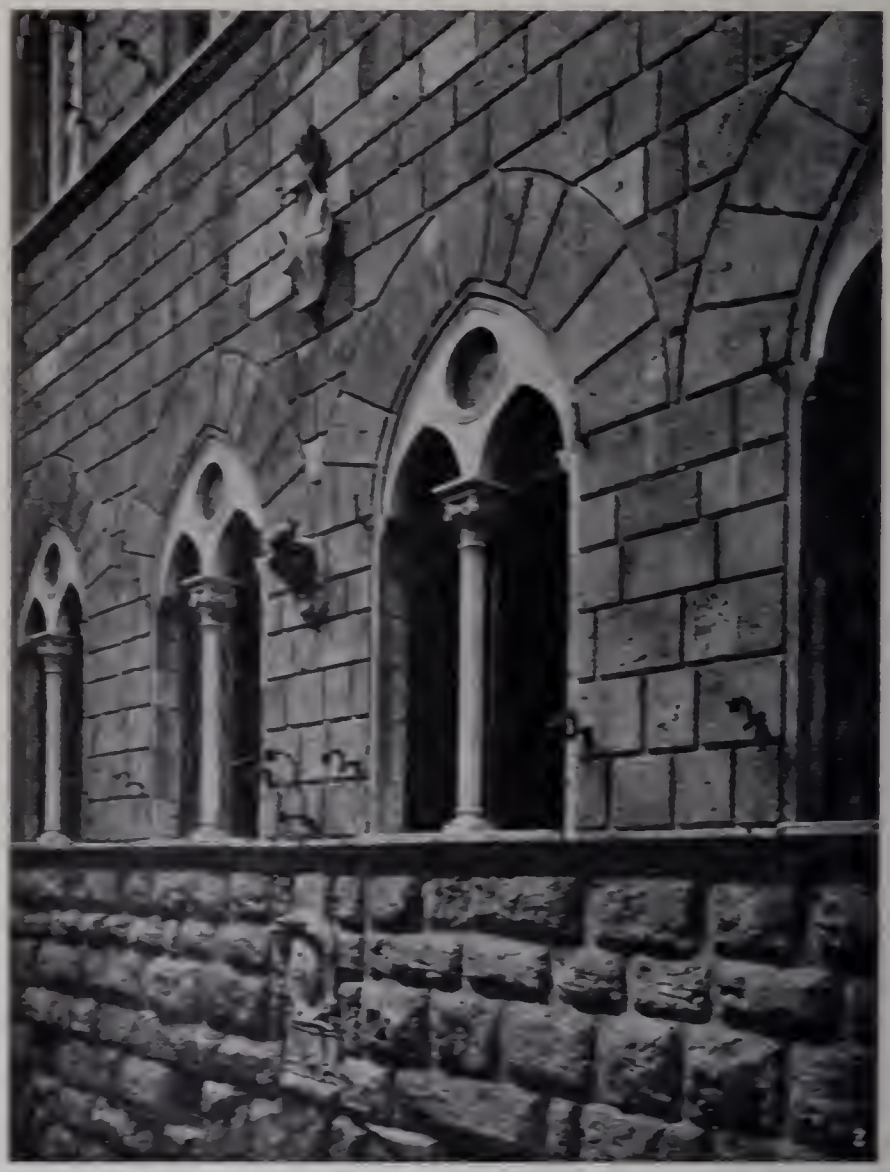

Fig. [illegible] — Siena: Palazzo Nerucci delle Papesse
Fot. Alinari

mente lavorò all'edificio, come dimostra una lettera diretta il 1° gennaio 1462 dalla Signoria di Siena a Caterina Piccolomini,

relativa alle spese sostenute dallo scultore *pro constructione eius Palatii*.

Echi d'arte fiorentina sono frequenti sui primordi del Rina-

Fig. 551 — Siena. Palazzo Nerucci detto Papesse — (Fot. Lombardi)

scimento a Siena, ad esempio nel greve palazzo di San Galgano, imitazione dell'opera di Giuliano da Majano, nella già citata

fronte dell'ospedale di Santa Maria della Scala e nel palazzo Ugurgieri (fig. 553), diviso in tre ordini, con tre aperture per ogni

Fig. 552 — Siena, Palazzo Nerucci delle Papesse.
Antonio Federighi: Il cortile.
(Fot. Alinari).

ordine: arcate brunelleschiane di porte lungo il pianterreno, e, negli altri due piani, archi di bifore sormontate da un oculo,

simili a quelle che s'aprono lungo le vaste facciate dei palazzi Spannocchi e Piccolomini, ma senza bugnato e con l'aggiunta

Fig. 553 — Siena, Palazzo Ugurgieri.
(Fot. Lombardi).

di due triangoletti curvilinei. Francesco di Giorgio, sopra un foglio dedicato, nel codice magliabechiano, a schizzi di finestre (fig. 554),

delinea simile tipo di bifore: i triangoletti curvilinei appuntano attorno all'oculo la loro falce acuta, e i pilastri binati creano un effetto illusionistico, di sfondo, alla bifora racchiusa nell'arco maggiore: lo schema fiorentino non s'avverte nell'opera tutta nuova, rapida e viva, uscita dalla penna del singolare architetto.

Anche fuor di Siena, la città novella sorta per volontà di Pio II attorno al duomo di Pienza offre un notevole esempio di contaminazione tra forme senesi e fiorentine, nel palazzo arcivescovile (fig. 555) che, per le finestre a croce guelfa, listate di bianco, evoca il cortile rosselliniano di palazzo Piccolomini, ma per le affilate cornici reggenti le finestre, e per l'alto slanciato portale, composto di minute asticelle, si rivela opera di architetto senese. E il taglio metallico dei marmi, che dà risalto alle cornici, la composizione minuziosa dei bastoncelli ferrigni attornianti la porta, suggeriscon l'ipotesi, ardita per mancanza di esempi noti d'architetture di Lorenzo Vecchietta, che al palazzo convenga il nome dell'orafo scultore senese: in modo simile egli profila i contorni della cimasa e i raggi della conchiglia nel catino della nicchia di Santa Caterina, dipinta nel palazzo comunale di Siena e le riquadrate cornici del trittico nel duomo di Pienza.

Come, in Firenze, una ricca tribù d'artisti, tra cui splendono i nomi di Donatello e Desiderio, lavorò alla decorazione di chiese e palazzi, così alla decorazione degli edifici di Siena concorse una schiera d'apparatori, di cui fece parte il Vecchietta, innalzando, sull'altare del duomo, il ciborio di bronzo (fig. 556). Non è il tabernacolo di tipo fiorentino, in forma di adorna edicola classica, di marmoreo edificio, ma un alto trionfo di rilucente bronzo, opera d'orafo industre, per la mensa d'altare. Sotto il leggiero prezioso traforo del culmine, s'arrotonda il vaso, gigantesca lampada, con facce alterne a grata e a nicchia, ripetendo su pianta circolare il vaso a pianta esagona del fonte d'Jacopo, come le colonne, in fascio sopra una schiacciata urna che completa lo strano piedistallo tripode (fig. 557), evocano il superbo motivo delle colonne tuffate nella vasca del Battistero;

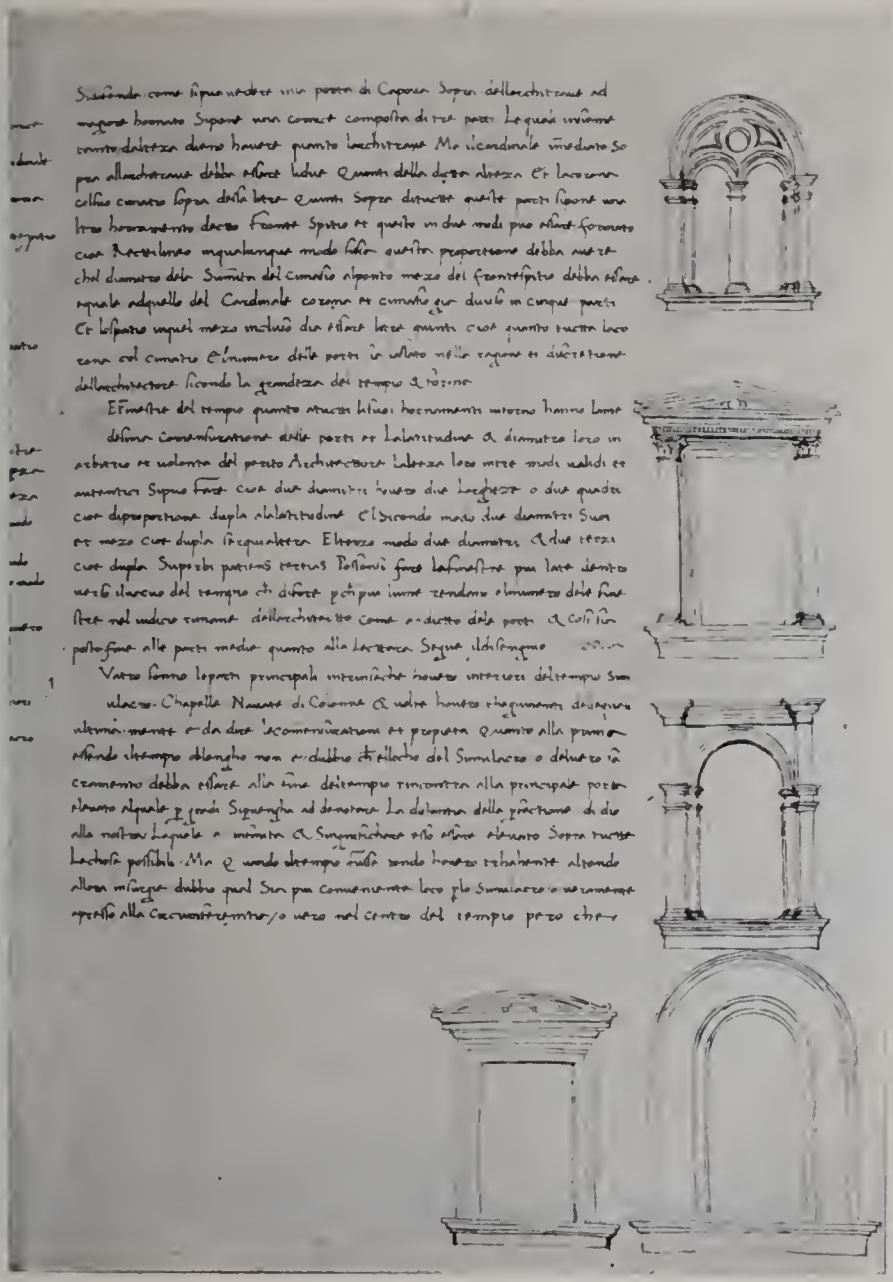

Fig. 554 — Firenze, Biblioteca Magliabechiana.
Francesco di Giorgio: Disegno nel codice Strozziano 1367.

Fig. 555 — Pienza: Palazzo arcivescovile.
(Fot. Alinari).

dal fascio s'innalza un irto fiorone, i cui petali s'arrotolano in grosse volute, sgabello ai putti cariatide; finchè dal complesso e fati-

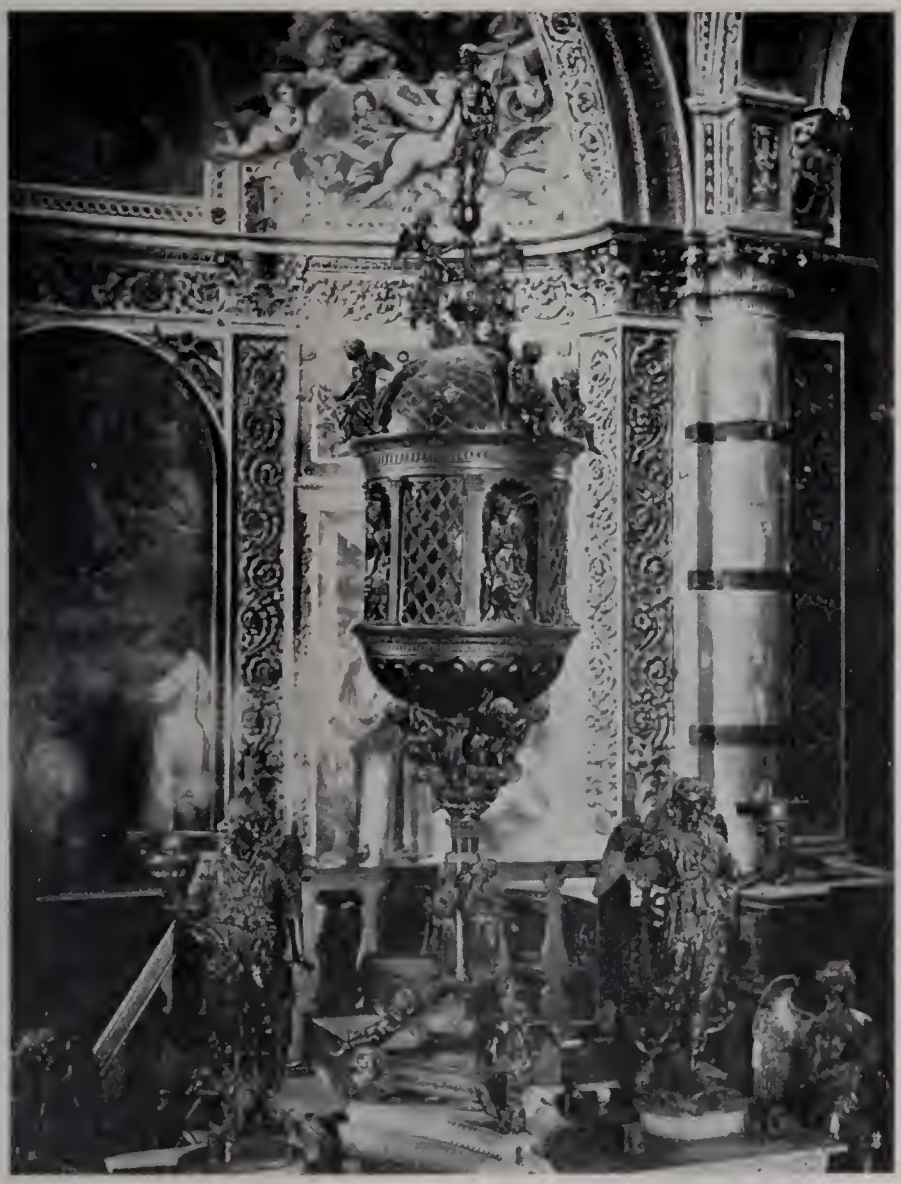

Fig. 556 — Siena, Cattedrale. Lorenzo Vecchietta: Tabernacolo. (Fot. Lombardi).

coso organismo si slancia il frastaglio libero e lieve del culmine, spiegando il nativo talento dell'orafo compositore. Angeli e an-

geli, spunto donatelliano, animano la turrita costruzione, e ne mascherano i difetti, trasformandosi in piccoli Ercoli per stringer

Fig. 557 — Siena, Cattedrale. Lorenzo Vecchietta: Dettaglio del Tabernacolo. (Fot. Lombardi).

nel pugno i draghi che forman le anse del vaso inferiore, in menestrelli raccolti attorno al fascio di colonne, in cariatidi per

reggere il ciborio; siedono sulle volute dell'alto coperchio, o ne scattano per roteare intorno alla fiaccola e all'ostensorio, che formano all'edificio, con la smilza dolorante statua del Redentore, il culmine improvvisamente aghiforme. Impressionato dall'arte di Donatello, il Vecchietta incrudisce i tratti delle figure e studia il movimento, l'anfrattuosità delle pieghe, ma la sua rude maniera si palesa nelle volute, simili a enormi rotuli di stoffa, nei grossi fili delle chiome, nei cartocci delle vesti. Quattro angeli illuminano con le lor faci il ciborio, composto dal Vecchietta nel 1467-72, e portato, dalla chiesa dello Spedale, sull'altar maggiore del duomo, nel 1506, quando ne fu tolta la maestà di Duccio: i due di Giovanni di Stefano avanzano turgidi tra un arruffio di vesti al vento, sollevando le brevi ali tarpate, mentre ecco ascendere dal basso la tesa forma degli angeli di Francesco di Giorgio, le teste adorne con muliebre eleganza, raggiunte in altezza dalla curva uncinata dell'ala, che raccoglie nel cavo flessuoso, fiorito di piume, la nota più smagliante della luce e lo spessore più cupo dell'ombra. La rapida aggrappante rostrata voluta dell'ala, viva nervatura, rivela il costruttore che vuol esprimere in essa una forza.

* * *

Francesco di Giorgio Martini,[1] lodato dal Vasari « per avere facilitato le cose d'Architettura, e recatole più giovamento che alcun altro avesse fatto da Filippo di ser Brunellesco insino al

---

[1] Bibliografia: VASARI, *Le Vite* (Ed. Sansoni); ID., *Vite cinque* annotate (Franceschi, Alberti, Francesco Di Giorgio, Signorelli, De Marcillat) da GIROLAMO MANCINI e appendici due (*Trattato dei Pondi, Leve e Tirari*, forse dell'Alberti; *Rime* attribuitegli), Firenze, Carnesecchi e figli, 1907; PROMIS (CARLO), *Prefazione biografica al trattato di architettura civile e militare di Francesco di Giorgio Martini architetto senese del sec. XV per la prima volta pubblicato a cura del cav. Cesare Saluzzo*, Torino, 1841; GUGLIELMOTTI, *La guerra dei pirati*, Firenze, 1876; ROCCHI, *Origini delle fortificazioni moderne*, Roma, 1894; ID., *L'Opera e i tempi di Francesco di Giorgio*, Siena, 1900; ID., *Fonti storiche dell'architettura militare*, Roma, 1908; PINUCCI, *Memorie del Calcinaio*, Firenze, 1792; MANCINI (GIROLAMO), *Notizie del Calcinaio*, Cortona, 1878; PAOLI (CESARE), *Le tavolette della Biccherna*, Siena, 1891; *Museo delle tavolette dipinte della Biccherna e della Gabella nell'Arch. di Stato a Siena*, Siena, 1981; MUSSINI, in *Atti dei Rozzi*, 1877; ROSSI e FRANCHI, in *Bull. senese di Storia Patria*, Siena, 1902, IX; BARGAGLI - PETRUCCI, *Le fonti di Siena*, Siena, 1906; GIANANDREA, *Il palazzo del Comune di Jesi*, Jesi, 1877; BELTRAMI, *Leonardo da Vinci negli studii per il tiburio della cattedrale di Milano*, Milano, 1903; HOFMANN (TEOBALDO), *Bauten des Herzogs Federico da Montefeltro als Erstwerke der Hochrenaissance*, Strassburg, 1904; REPOSATI (RINALDO),

tempo suo », è divenuto quasi un'incognita, da che i moderni storiografi, intenti a segnalare l'architetto militare grandissimo, negarono il solenne giudizio vasariano. E memori ch'egli a Napoli fece scoppiare una mina, per cui saltò in aria parte del maschio di Castel Nuovo, e fu stretto alla resa il presidio francese in esso rifugiato, additarono Francesco di Giorgio presto a fabbricar fortezze, a maneggiare artiglierie, a divisare, da industre perfetto macchinatore, strumenti di difesa e d'offesa guerresca. E così nè il profondo scrittore, studiato e annotato da Leonardo da Vinci, nè l'architetto civile, nè lo scultore, nè l'intarsiatore, nè il miniatore furono sinora interamente conosciuti e compresi.

Francesco Martini tenne il campo nell'architettura militare, coprendo per Federico da Montefeltro di rocche il ducato d'Urbino, consigliando difese al Prefetto di Roma e a Virginio Orsini, ai Lucchesi e al Duca di Calabria; ma fu pure maestro nell'architettura civile e religiosa: tra i maggiori architetti del tempo, adunati da Ludovico il Moro, egli siede, a giudicare dei metodi per la erezione del tiburio del Duomo, con Bramante e con Leonardo da Vinci. Segue Leonardo a Pavia per ragionare sulla nuova cattedrale del luogo. e, accompagnato in patria dalle lodi del Duca di Milano e degli Operai del Duomo, dedica i proprî servigi alla Repubblica di Siena, cui di continuo i potenti, a gara, tentano sottrarlo. Muore nel 1502.

Eccone il prospetto cronologico della vita e delle opere:

1431. Nasce da Giorgio mercante di pollame.
1463. Rifonda un ponte nel dominio senese.
1464. Per la Compagnia di S. Giovanni Battista « fece di rilievo la figura di quel Santo ».
1467. Colora la tavoletta della Gabella « al tenpo de Tremuoti »,

---

Della Zecca di Gubbio e delle geste de' Conti e Duchi di Urbino, 1772-73; VERNARECCI (AUGUSTO), *Fossombrone dai tempi antichissimi ai nostri*, Vol. secondo. Fossombrone, 1914; SELVELLI (CESARE), *Avanzi e ruderi*, divagazioni professionali a Gubbio, a Fano, a Padova, 1905.

rappresentando la visione della Vergine raggiante sulla città di Siena.

1467. Ne colora un'altra della Biccherna, rappresentando Pio II che dà il cappello cardinalizio a Francesco Piccolomini suo nipote.

1467. Sposa Cristofana figlia di Cristofano Tadei.

1468. Sposa Agnese di Antonio.

1469. Assume, insieme a un socio, l'accollo dei lavori agli acquedotti senesi, denominati bottini, promettendo aumentare il volume dell'acqua.

1471. Affresca nella chiesa dell'Ospedale di S. Maria della Scala.

1475. Dipinge la tavola della « Natività » per il convento dei monaci olivetani.

1475. È sciolta la società da lui contratta con Neroccio di Bartolomeo Landi.

1476. Neroccio lo sceglie, insieme con Sano di Pietro, arbitro in una sua vertenza.

1477. È alla corte di Federigo da Montefeltro.

1478. Federico da Montefeltro lo manda, munito di credenziali, alla Balìa di Siena, il 25 luglio da Rèncine nel Chianti, e tre giorni dopo dalla Castellina.

1480, 20 luglio. Federico prega i Senesi di ammettere il loro concittadino e suo ingegnere al godimento di principali pubblici uffici, « perchè così ricerca ingegno, bontà, prudentia et virtù sue ».

1481, 21 giugno. Credenziale di Federico per la Signoria di Siena, rilasciata a Francesco di Giorgio.

1481. Francesco di Giorgio fa denunzia de' suoi beni a Siena: ha « una casa per abitazione, un magazzino dietro la casa, cinque figliole femine, una d'anni 12, un fanciullo maschio di sei mesi, e la donna gravida ».

1482, 2 settembre. Sono state compiute felicemente a Siena, da due aiuti senesi di Francesco di Giorgio, e secondo i suoi dettami, le operazioni per l'innalzamento del tetto di San Francesco.

1483, 27 luglio. Sisto IV lo invia a Civitavecchia « ut arcem videat et circumspiciat ».

1483, 7 settembre. Scrive alla Balìa di Siena una nobile protesta contro un suo detrattore.

1484. Disegna il Palazzo degli Anziani, oggi della Prefettura, ad Ancona.

1484. Si trova occupato in Gubbio nella costruzione del palazzo ducale.

1484. Luca Signorelli va il 17 giugno a Gubbio per invitare Francesco di Giorgio a edificar il tempio della Madonna del Calcinaio.

1485, 6 giugno. È collocata la prima pietra della chiesa della Madonna del Calcinaio. Come si legge nelle deliberazioni del Pubblico di Cortona, Francesco, « singularis architector residens ad servitia Ill.mi Domini Federigi Ducis Urbini », fa il modello in legno per la chiesa.

1485, 19 dicembre. Riceve una provvigione dalla Balìa di Siena « l'excellente architettore Francesco di Giorgio ».

1485, 26 dicembre. È eletto ingegnere dei Senesi.

1486, 27 maggio. È innalzato « dalle fondamenta, secondo il modello fatto da magistro Francesco da Sena », il palazzo del Comune di Jesi.

1486. I Senesi lo richiamano « a tornare a stare in Siena familiarmente ».

1486. È de' nuovi priori a Siena.

1486, ultimo novembre. Gli è assegnata provvisione come ingegnere del Comune di Siena.

1487. È potestà di Port'Ercole.

1487, 10 maggio. È chiesto da Guidobaldo I alla Balìa senese « per molti lavori che Io facio secondo li suoi disegni », e, nel chiederlo, lo chiama « il mio architetto ».

1487, 30 luglio. Edifica un cassero a Casole in quel di Siena.

1487, ottobre. Va a Chianciano, commissario per comporre le vertenze di quel Comune con l'altro di Montepulciano.

1488, 28 gennaio. Francesco scrive da Gubbio agli Ufficiali di Balìa avvisi politici.

1488. È « ingegnere d'acqua » per deliberazione del Consiglio di Balìa.

1488. Riceve in dono la fonte di Follonica dal Comune di Siena.

1489. Francesco ha fuso i due angioletti nudi, infissi sui fianchi dell'altar maggiore del Duomo di Siena.

1489. I priori e difensori di Lucignano chiedono Francesco di Giorgio per murare e fortificare la loro terra.

1490, 18 aprile. Gian Galeazzo Maria Sforza chiede Francesco di Giorgio.

1490. Gli Operai del Duomo di Milano pregano Francesco di Giorgio a recarsi nella loro città, per dar consigli, con Bramante e Leonardo da Vinci, sull'elevazione del tiburio del Duomo.

1490, 31 maggio-27 giugno. Sta a Milano, discute, propone il da farsi per il tiburio suddetto.

1490, 10-20 giugno. Andato con Leonardo a Pavia, dà consigli sulla costruzione della Cattedrale.

1490, 22 agosto. È concesso dalla Repubblica di Siena a Guidobaldo, duca d'Urbino, che lo ha richiesto per dar perfezione ad alcuni edifici.

1490, 20 ottobre. Giovanni della Rovere, prefetto di Roma, chiede Francesco al suo servizio « per un mese o un mese e mezzo al più alto ».

1490, 4 novembre. Virginio Orsini lo chiede alla Repubblica di Siena, « perchè ho carissimo intendere el parere et juditio suo ». Trattavasi della rocca di Campagnano.

1490, 23 novembre. Virgilio Orsini si dice « satisfato et contento di lui quanto si possa dir; che in vero le virtù sue son tali che ad magiur maestro de mi satisfaria ».

1491. Concorre con un suo modello nella gara per la facciata di S. Maria del Fiore.

1491, 13 febbraio. Alfonso, duca di Calabria, lo richiede ancora ai Senesi, per essere consigliato sulle fabbriche da ultimarsi, iniziate da Giuliano da Majano.

1491, 13 agosto. I Lucchesi lo chiedono per le fortificazioni della loro città.

1491, 18 agosto. I Lucchesi ringraziano per essere stato loro concesso tant'onore, « ut parem non habeat tota Italia ».

1492, 18 gennaio. È richiesto dal duca di Calabria ai Senesi, che domandano una proroga a inviarlo, « dovendosi riparare acquedotti e serrare lo lago nostro » (il lago della Bruma).

1492. Disegna lo Studio o Università senese.

1492. Guidobaldo, duca d'Urbino, lo chiede per dieci o quindici giorni.

1492, marzo. Va a Napoli.

1492, 7 luglio. I Senesi gli intimano di tornare.

1492, 11 settembre-12 ottobre-4 dicembre. Insistenze dei Senesi presso il Duca di Calabria per riavere Francesco di Giorgio.

1493. Il duca di Calabria rivuole l'architetto.

1493. Siede magistrato in patria, nuovo priore.

1493. Si trova con un commissario fiorentino per la lite tra Chianciano e Montepulciano.

1495. Ritorna a Napoli, e fa scoppiare la mina, che distrugge parte della muraglia del mastio di Castel Novo.

1495. È a Siena, e riceve 200 ducati dal pubblico per suo avere.

1495-97. Fonde in bronzo angeli per il Duomo.

1497. Torna a Napoli.

1497, 21 agosto. Gli son pagati gli angeli fusi per il Duomo.

1499. Fa una gita a Urbino.

1502. Muore in un suo possesso, a Volta a Fighille presso Siena.

La tradizione gotica di Giovanni Pisano trova, come già vedemmo, coronamento trionfale nell'arte possente e commossa d'Jacopo della Quercia; la Rinascita, col suo ritorno da forme pittoresche, complicate, pervase di fantastica ricchezza, a forme semplici, regolari, schematiche, essenzialmente costruttive, e cioè con la rievocazione classica attuata dal primo grande architetto moderno, Filippo Brunellesco, ha l'avvento in Siena con

Francesco di Giorgio. La Toscana, Firenze stessa, non videro sorgere personalità più vicine al Brunellesco, che questo erede raffinato delle eleganze senesi, ingegnere civile e militare famoso. Il suo trattato d'architettura, nonostante la voluta, e talvolta quasi forzata, obbedienza ai precetti classici di Vitruvio, rivela tanta passione di ricerca scientifica, una così schietta praticità d'intenti, quali si riscontrano soltanto in Filippo Brunellesco e in Leonardo da Vinci. Quando tratta dell'architettura civile, Francesco di Giorgio affronta tutti i problemi relativi alla costruzione: la scelta del luogo, delle acque e dell'aria, la situazione delle case in rapporto ai climi e ai venti, la qualità del materiale da costruzione, mattoni, marmi, pietre, calcine, arene, legni, la distribuzione degli ambienti secondo la destinazione della casa, i metodi per trovar acqua, l'economia generale della città, trattenendosi in modo particolare su quanto interessa l'artista, e cioè sulle proporzioni delle modanature rispetto all'edificio, con frequenti riscontri vitruviani, troppo frequenti e voluti dallo scrittore, che pure nella sua opera rivela un'originale e rara personalità. Quando tratta dell'architettura militare, anche più fervida e novatrice diviene la ricerca scientifica: tra le mani dell'architetto si piegano, s'appuntano, si protendono e sfuggono i contorni delle piante di fortezze, disegnando tenaglie insidiose, forbici, grugni di cignale e pendii inaccessibili; come Leonardo, egli gode nel delineare difficoltà, nel moltiplicar i problemi, indicandone la soluzione con riserve discrete, aprendo solo, talora, spiragli verso quella luce che egli ha creato e vuol mantenere, strumento di potenza, tra le proprie mani; concetto fondamentale e ripetuto: non nello spessore delle muraglie è la forza delle rocche, ma nell'adattamento della pianta alle necessità strategiche del luogo. Non solo piante di fortezze suggerisce l'ardito ingegnere militare, ma idea il moderno baluardo, descrive macchine, studia il funzionamento delle mine, tien sotto il proprio sguardo tutti gli strumenti della potenza guerriera. Il trattato di Leon Battista Alberti è opera di grande sognatore, di poeta, il cui stile immaginoso, vibrante di mistico e quasi

sacerdotale fervore, spiega davanti ai lettori visioni di città imperiali e di misteriosi templi, d'archi di trionfo e di marmorei palazzi; il suo eloquio è la musica che egli sente risuonare affascinato tra le modanature candide degli edifici, mentre scrivendo crea e contempla; il trattato di Francesco di Giorgio privo di cultura letteraria e filosofica e perciò lontano da ogni tendenza critica, è opera di tecnico, che determina e risolve i più minuti problemi, primitiva e faticata nell'espressione, tutta pervasa dalla curiosità dello scienziato: neppure si riflette, nelle pagine da lui scritte la nativa eleganza del Senese, incline a infiorar le svelte modanature di un leggiero sottile metallico ornamento, ben diverso da quello che il fiorentino precursore, Brunellesco, posa, geometrico, largo e primordiale, intorno agli archi delle finestre e delle logge. Solo i disegni che accompagnano il trattato esprimono l'aristocratica bellezza della decorazione di Francesco: l'insistenza quasi fanciullesca nei raffronti tra le proporzioni delle membra umane e delle modanature architettoniche, arma troppo battuta degli insegnamenti di Vitruvio, origina, nel codice della Magliabechiana, per nostro gaudio, i più deliziosi capricci del sinuoso contorno senese, nei nudi acerbi e agili di efebi, donne e fanciulle, nei corimbi disposti con inesprimibile grazia attorno a muliebri testine maravigliate.

* * *

Alla medievale Siena che, sui primi del Quattrocento, aveva veduto sorgere, prodigio di grandezza, le arcate della Loggia de' Mercanti e i colossali fasci di pilastri sopra le unghiate basi, e nella seconda metà del secolo appesantirsi sul proprio suolo il vasto palazzo Piccolomini, eco fiorentina da Pienza, dovette apparir nuova la grazia semplice e lieve la festosa semplicità della chiesetta di Santa Maria delle Nevi (fig. 558). L'attribuzione a Francesco di Giorgio Martini, accolta nelle vecchie guide di Siena e poi ripudiata, trova piena conferma nelle proporzioni strette, oblunghe, nell'elegante sviluppo in altezza della facciata e della porta: le filze di perline che ingemmano le cornici

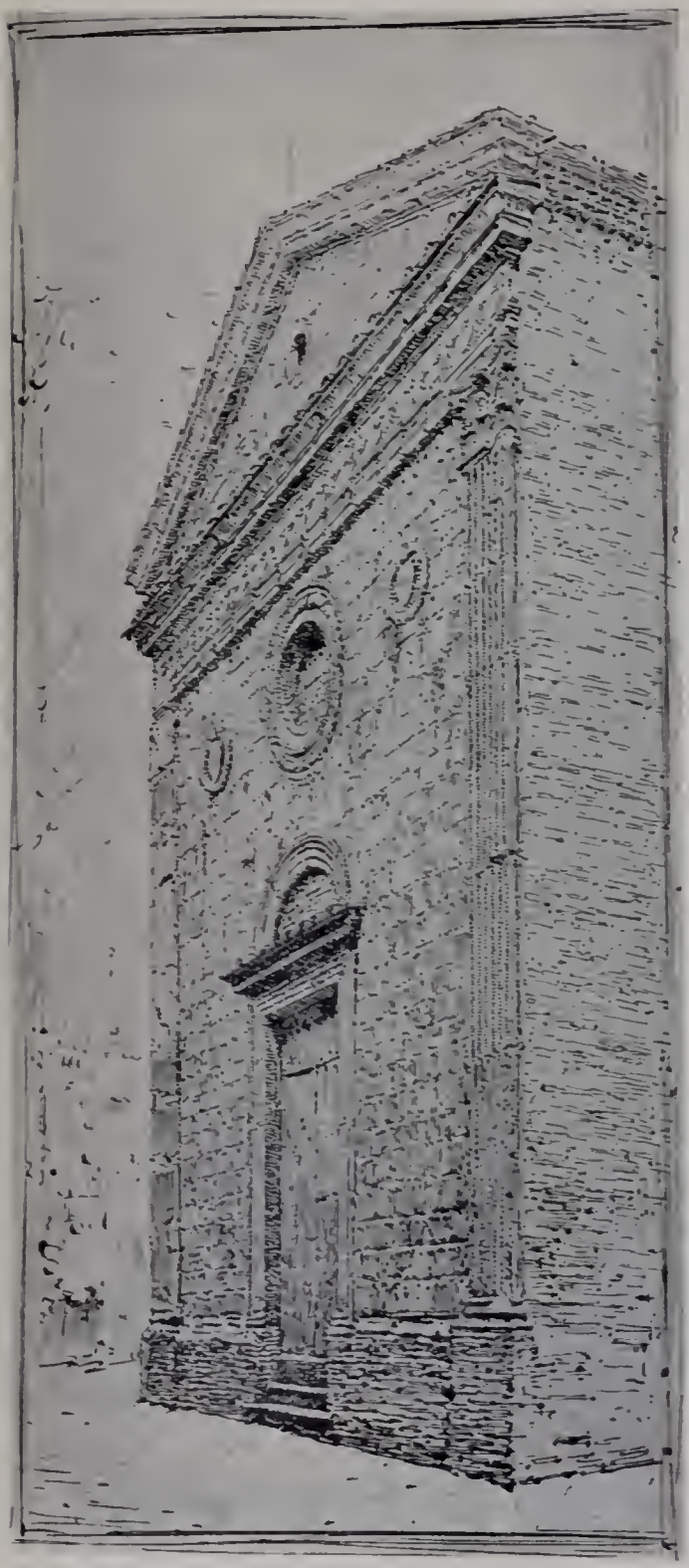

Fig. 558 — Siena. Francesco di Giorgio: Santa Maria delle Nevi.
(Disegno del prof. Viligiardi).

di questa e della sovrapposta lunetta evocano l'ornamento prediletto dal Maestro, a Urbino e ad Jesi; appaiono, nei capitelli fioriti dei pilastri, le volute lunghe e sottili, composte di sfrangiate foglie, quali si vedono nella predella dell'Annunciazione; e il fregio tenue (fig. 559), coi baccellati nastri sospesi come braccia di minuscole figurine danzanti, rarefatto, preciso, filiforme e tremulo, ben da vicino richiama le architetture dipinte nei quadri da Francesco di Giorgio, i fregi del tabernacolo dell'oratorio della Trinità in Siena, fili d'oro sul fondo di panno azzurro, e l'abbagliante decorazione della sagrestia del Carmine. L'interno (fig. 560) rispecchia le forme del Maestro, pur nella semplicità disadorna e quasi povera dell'architettura: le finestre han delicate proporzioni, i peducci si disegnano svelti ed eleganti, portando lo scudo sopra un cespo di foglie; semplicità che s'avviva, sulla fronte classica di questa chiesuola gingillo, di questo tabernacolo fiorito e grazioso, di una decorazione primaverile agreste e leggiera, tipica al Senese, che nell'architettura porta. non la predilezione del fiorentino Alberti per la pietra massiccia, il pieno volume delle forme, non l'enfatica romanità di un Bramante, ma l'ossatura metallica, precisa e sottile, innata nella terra madre dei capilavori in ferro battuto, Siena. Un vasto zoccolo a due gradi reca in alto, sopra basi inflesse, come serico labaro, la porta semplicissima nella grazia delle proporzioni svelte e sottili, coronata dalla mezza aureola di una lunetta; dallo stesso zoccolo sorgono, a regger la trabeazione dell'edificio, i bei pilastri scanalati col cespo frangiato del capitello. e la continuità delle incorniciature, la precisione dei legami, comunica alla piccola facciata la limpidezza propria alle opere di Francesco. Sopra questa trama, ariosa lieve e precisa, si sgranan minute e leggiadre le perle dei monili cari al Maestro senese, ingemmando i contorni della porta; come per la festa dell'imminente primavera, l'artista adorna la facciata della Madonna delle Nevi di una ghirlanda di frondi annodata da nastri, entro le cornici dell'occhio; altre minori sospende a reggere, ai lati di esso, entro raggiate conchiglie, lo scudo, e abbandona alle brezze le piccole volute tra

Fig. 559 — Siena, Santa Maria delle Nevi: Particolare del fregio

Fig. 560 — Siena, Santa Maria delle Nevi: Particolare dell'interno.

danzanti festoni di nastro, nel fregio tenue tremulo, composto di fili d'erba, di crespe bacche, di capovolti gigli.

Oltre questa chiesetta costruita a cura di Giovanni Cinughi vescovo di Pienza, solo un'altra opera architettonica in Siena crediamo risalga alla giovinezza di Francesco di Giorgio, e cioè il soffitto della chiesa nell'Ospedale della Scala (fig. 561), ove le spire che dividono i cassettoni riflettono ancora la gotica eredità d'Jacopo nei profondi metallici scavi. La stessa molteplicità delle cornici, la ricchezza dei fregi, che sgranano dentelli e forti ovuli attorno alle gemmee rose, e disegnan frastagli di foglie, quasi graffite dal tratto incisivo, sono indizi dell'antica data dell'opera, echeggiante ancora lo splendore di Siena gotica.

Al 1477 risale il primo ricordo di Francesco di Giorgio in Urbino, alla corte di Federigo da Montefeltro, del quale egli scrisse un fervido elogio nel suo trattato e gettò l'effigie in una rara medaglia (figg. 562 e 563) e nella Deposizione (fig. 564) del Carmine a Venezia, ove, presso il Duca, si delinea, comicamente grave, il paffuto volto di Guidobaldo, ritratto più tardi dall'architetto senese in un profilo marmoreo, così trasparente e sottile negli incavi e negli sbocci ondati della forma, da sembrar composto di petali di fiori. Il Vasari, prima fonte della biografia di Francesco di Giorgio, del quale scrisse incerti e brevi cenni, gli attribuì il palazzo ducale d'Urbino, che nel suo nucleo più antico è, come ben sappiamo, opera divina del dalmata Luciano; gli scrittori successivi, tra cui il Milanesi nelle note al Vasari, e il Promis nella prefazione al « Trattato d'architettura », negarono all'ingegnere militare di Federigo ogni importanza nella creazione dell'aulico palazzo, riducendo il suo intervento al disegno di un fregio, tradotto da Ambrogio Barocci nello zoccolo della facciata. Ma il successore di Luciano Laurana, giunto a Urbino poco dopo la partenza del Dalmata, l'ideatore di « cento e trentasei edifici », nei quali continuamente si lavorava, per conto del Duca, ha lasciato una certa e vasta traccia nel palazzo dei Montefeltro, se pur i suoi disegni siano evidentemente tradotti da interpreti non sempre fedeli, e talvolta abbandonato ad essi, su noti motivi suoi.

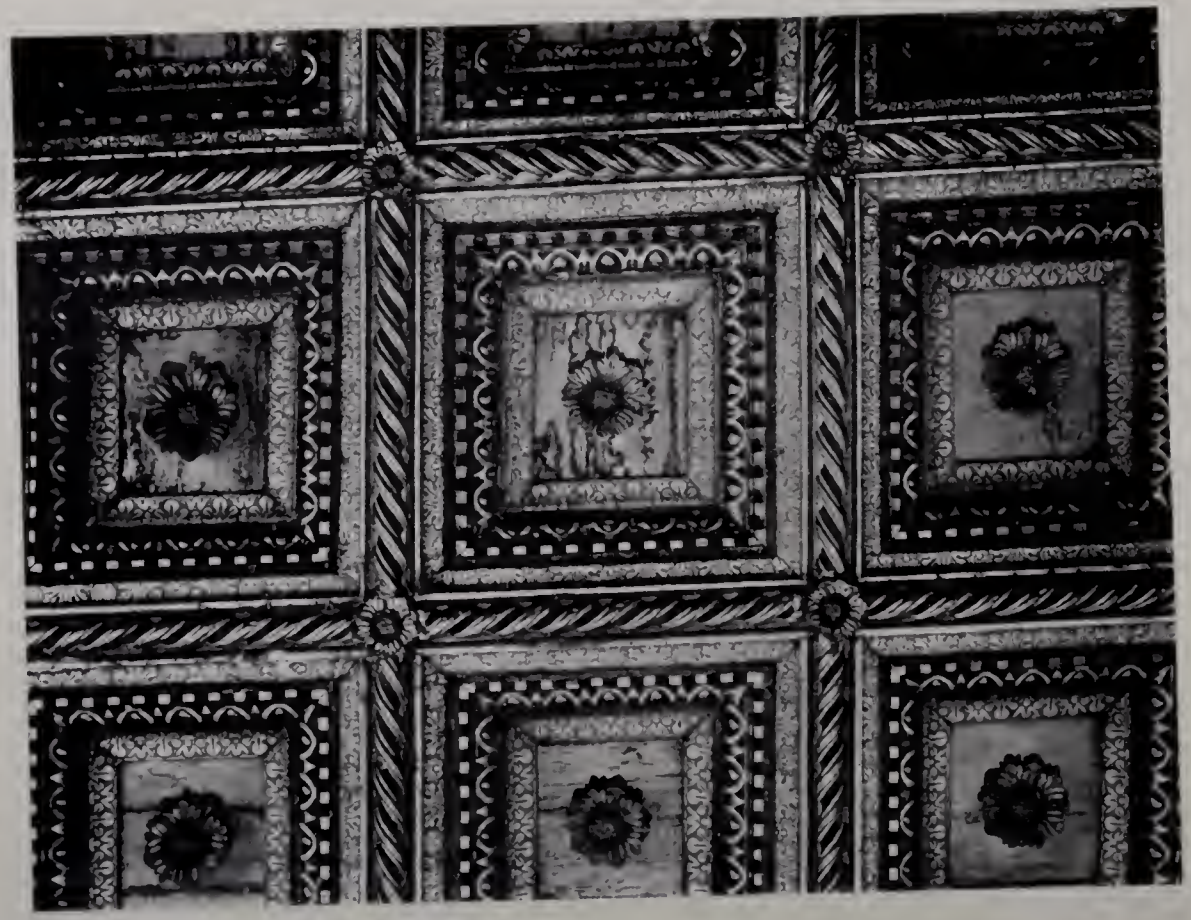

Fig. 561 — Siena, Chiesa dell'Ospedale. Francesco di Giorgio: Soffitto.

l'intreccio e la collocazione dei fregi. Partito il silente purissimo costruttore Laurana, vien meno al palazzo la nuda bellezza delle sue immacolate superfici, dei suoi volumi di cristallo: la pompa decorativa, probabilmente sognata dal duca d'Urbino, come dal Malatesta a Rimini, in segno della propria potenza e del proprio splendore, si palesa negli ornati superbi di porte e finestre, di trabeazioni e capitelli, sempre più fitti e fastosi, col volger del tempo, col graduale abbandono dell'invenzione ad altri scultori, fra cui il lombardo Ambrogio Barocci e il fiorentino Domenico Rosselli. Il desiderio di appagar la sete di pompa del beneamato signore ci spiega la trasformazione dell'ornamento filiforme e gentile di Santa Maria delle Nevi in ornamento denso e fastoso. Macchine belliche, scolpite sui marmi dello zoccolo, e ora nell'interno del palazzo, esaltano nel principe il condottiero, che Francesco di Giorgio, in un appassionato elogio, proclama « invitto »; le imprese di Federigo si disegnano sulle trabeazioni delle porte e s'intrecciano ai dorati fili dei fregi lungo le sale della reggia: la magnificenza dell'apparato, il fasto degli addobbi, succede all'astratta bellezza delle forme architettate da Luciano, nude, geometriche, serene.

Lo schema di bifora interpretato da Francesco di Giorgio in un disegno del codice strozziano, cui già accennammo in principio di questo capitolo, si ripete, con lievi modificazioni di struttura, e con ricchezza di fregi, nelle finestre (figg. 565-566) sul fianco del palazzo verso la chiesa di San Domenico, a seguito delle bifore rispondenti alla sala della Jole. Il festone, compatto fra spire di nastro nelle cornici di finestre in questa sala, si divide in mazzi nelle finestre affini disegnate da Francesco di Giorgio, e un delicato fregio floreale inghirlanda l'arco, invece dei minuti ovuli; gli archetti si disegnano nudi e robusti, senza frastaglio di lobi.

Al tipo disegnato da Luciano Laurana per il cortile s'accostano le porte e le finestre nel lato del palazzo urbinate verso la piazza (fig. 567), ma l'incorniciatura di esse, invece di fasciar il vano d'una semplice unita zona a gradi, si compone di pilastrini, con base e capitello, reggenti l'architrave; lo sviluppo delle propor-

Fig. 562 — Londra, British Museum.
Francesco di Giorgio: Medaglia di Federigo da Montefeltro.

Fig. 563 — Londra, British Museum.
Rovescio della medaglia suddetta.

zioni in altezza, il profilo tagliente della cornice superiore, soprattutto il bel disegno a greca, formato, nel pianterreno, dallo

Fig. 564 — Venezia, Chiesa del Carmine.
Francesco di Giorgio: *Deposizione dalla croce* — (Fot. Alinari).

zoccolo, dalle svelte sottili finestre e dalle porte, lunghe sino a raggiungere, con l'architrave altissimo, la trabeazione del se-

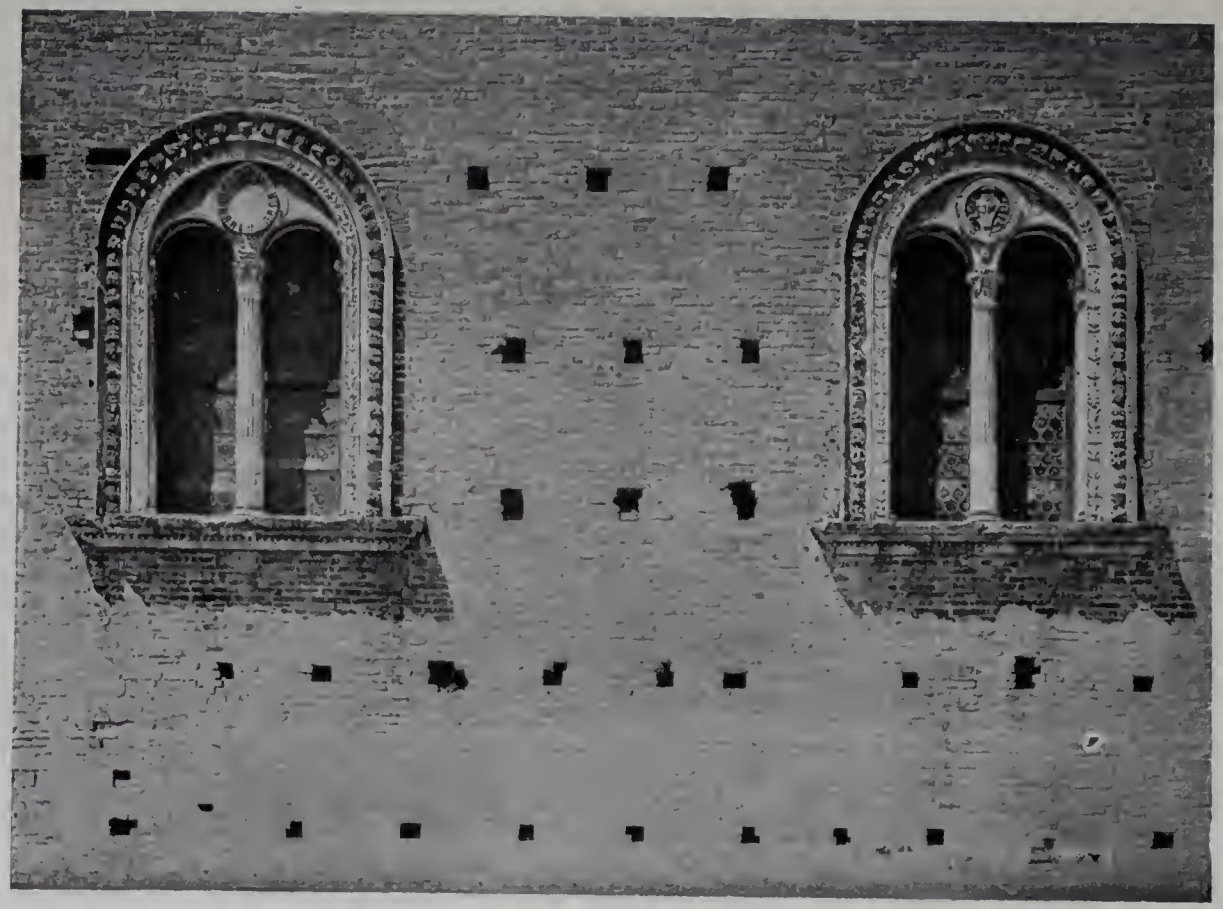

Fig. 565 — Urbino, Palazzo ducale.
Francesco di Giorgio e aiuti: Bifore sul fianco prospiciente la chiesa di San Domenico.

Fig. 566 — Urbino, Palazzo ducale.
Bifora, sul fianco prospiciente la chiesa di San Domenico.

Fig. 567 — Urbino, Palazzo ducale.
(Fot. Alinari).

condo ordine, indicano nel Maestro senese l'eletto disegnatore. L'ornamento delle finestre e delle porte (fig. 568), troppo greve e fitto, non rispecchia la sottigliezza, la fine sensibilità dei fregi di Francesco di Giorgio, nella grossa traduzione di Ambrogio Barocci: troppo involuti s'aggirano i capi di nastro pieghettati che appendono lo scudo gentilizio all'architrave delle finestre superiori; eppure, le minute filze di perle, i serici cordoncini tesi, in queste finestre stesse, fra i listelli marmorei dell'architrave, il disegno del ventaglio di bacche sulle mensole che sopportano il davanzale, l'ornato rado e svelto dei capitelli, simile a quello che vedremo nel cortile del palazzo montefeltrese in Gubbio, la trama del fregio lungo la facciata, composto di palmette e snelli calici, sono impronte sicure lasciate dall'ideatore senese alla decorazione del principesco edificio.

Nella sala degli Angeli (fig. 569), il traduttore di Francesco di Giorgio sospende cestelli fioriti alle nitenti vele del soffitto, decorando i peducci di crespe flessibili foglie, di guizzanti delfini tra bacche e vasi, sopra affilati apici; sgrana file di perle attorno le porte eleganti e lunghe di sagoma.

L'aristocratico decoratore, lo stilista eletto, che nel tempio di Cortona riduce al minimo l'ornato, e sempre lo predilige quale ricamo tenue e sinuoso sulla tela ampia del fondo, qui, fatte proprie le ambizioni di Federigo, corona le porte (fig. 570) di lunette regalmente adorne, disponendo con arte superba, attorno alla conchiglia alata, ghirlande di frutti e raggiere di ovuli e fronde; addensa l'ornato, moltiplica lo splendore dell'oro nella cimasa.

La mostra interna delle finestre rettangolari, altissime, riflette, nella bellezza dell'intaglio e dell'ornato, lo spirito del Maestro che ha guidata la mano dell'interprete, nel tradurre i particolari della sala marmorea: le porte cintate da vaste piane cornici, le profonde finestre, quadri di luce entro piane cornici bianche e oro, i sedili sorretti da eleganti balaustre, e composti di semplici lastre marmoree, dove sì vivo si sente il gusto dell'architetto nel plasmare il nitido volume del marmo, il camino (fig. 571), animato dalla corsa dei putti che intonano un giulivo rondò sal-

tellante sulla danza giuliva delle fiamme nell'ombra dell'alta cappa. Chi sia stato il traduttore dei disegni di Francesco di

Fig. 568 — Urbino, Palazzo ducale.
Francesco di Giorgio e aiuti: Particolare della facciata verso piazza Federigo.
(Fot. Alinari).

Giorgio in questa sala non sappiamo con sicurezza, ma sembra giustamente proposto il nome di Domenico Rosselli, per il ri-

Fig. 569 — Urbino, Palazzo ducale. Francesco di Giorgio e Domenico Rosselli: Sala degli Angeli.

scontro fra il tipo largo e tozzo dei fanciulli, duramente intagliati lungo l'alto fregio del camino (fig. 572), degli angeli che

Fig. 570 — Urbino, Palazzo ducale: Una porta nella sala degli Angeli.

ripiegan le ali tra i cornucopii e le palmette in una porta della sala, e quello del putto seduto sulle ginocchia della Madonna già nella collezione Bardini di Firenze e dell'altra nella tavoletta

marmorea in palazzo d'Urbino. Il Pistoiese, buon traduttore, che sa costringere le forme dei rilievi a fondersi con la sagoma

Fig. 571 — Urbino, Palazzo ducale: Camino nella sala degli Angeli. (Fot. Alinari).

architettonica, sia pure a costo d'irrigidirle, dimostra, nel povero e faticato fregio della pala marmorea di Fossombrone, di esser troppo semplice e piccolo inventore per aver ideata la

Fig. 572 — Urbino, Palazzo ducale: Particolare del camino.

ricca e fiorita decorazione della sala. Si pensi al polittico del duomo di Fossombrone, con le anguste nicchie tra i pilastrini, che per le volute arpiformi del capitello vagamente ricordano Francesco, e col fregio di cherubi dalle ali curve a festone e legate a palmette: motivi staccati dalle sale di Urbino, ma ripetuti con monotona insistenza, con fatica di diligente artiere. Se i volti rotondi e piatti e gli occhi spauriti dei fanciulli, intagliati a fatica lungo il fregio del camino, sono tipici del modesto e grave Domenico, non ne riflettono, nel vivace movimento, nella spiritosa invenzione, la seria pesante e rigida natura: ben più ci richiama, quella gaiezza di ronzante sciame che s'invola, una deliziosa parodia infantile di *Trionfo* lungo la predella del tabernacoletto di Francesco nell'oratorio della Trinità di Siena In Urbino, il piccolo Maestro fu soltanto un traduttore.

Quando Francesco di Giorgio giunse in quella città era iniziata la decorazione dello studiolo di Federigo (fig. 573), il cui soffitto reca la data del 1476, mentre la rivestitura lignea delle pareti, adorna di tarsie, fu, come Lionello Venturi intuì nello studio sul palazzo ducale, creazione del Maestro senese, che agli artefici esecutori diede il disegno. Le figure allegoriche, sotto profonde arcate o entro nicchie dal catino a conchiglia, nella forma angolare e nervosa, nelle complesse e movimentate pieghe, rispecchiano fedelmente i tipi ben noti traverso le pitture del Maestro; il paese, brulicante di minute luci, dietro un loggiato (fig. 574), richiama il fondo del Presepe nell'Accademia di Siena, opera del 1475; e rispondono allo spirito dell'arte di Francesco le svelte arcate, gli alti pilastri vivacemente staccati dal fondo, l'agile struttura metallica dell'edificio; alla sua vivace acuta sensibilità, l'interpretazione finissima dei movimenti furtivi dello scoiattolo, come dell'appassir delle foglie, compresse fra i turgidi frutti del melograno, nel delizioso cestello. Non solo, ma l'intiera architettura degli armadi, con l'alta trabeazione corsa, nei suoi gradi inferiori, da perline e funi sottili, con i pilastri a scanalature sorrette da lunghi piedistalli, l'ornato a grata ferrigna degli sportelli, e i fregi svelti e filiformi, che sgranan mo-

Fig. 573 — Urbino, Palazzo ducale. Francesco di Giorgio e aiuti: Decorazione dello studio di Federigo.

Fig. 574 — Urbino, Palazzo ducale: Tarsia nello studio di Federigo.
(Disegno di Francesco di Giorgio).

nili di foglie e bacche d'alloro, o ricaman curve di vilucchio lungo le basi, o avventan serpentelli fischianti di nastro attorno alle imprese dei Montefeltro, indica l'ideatore di queste prospettive illusionistiche nel Maestro senese.

A lui e al Cozzarelli, suo aiuto in Urbino, risale anche il disegno delle tarsie eseguite a ornamento di porte nella sala degli Angeli, una delle quali figura Santi entro edicole, parate, alla maniera senese, di marmi bianchi e neri; un'altra (fig. 575) disegna, tra illusionistici sportelli d'armadio aperti sopra scansie con libri, strumenti musicali e scientifici, una croce filigranata d'ornati, legatura di volume prezioso, chiusa, all'intersezione dei bracci, da una candida maniglia sferica, da una grande rilucente perla.

E indubbiamente sopra disegno di Francesco un intarsiatore eseguì le vedute prospettiche negli specchi superiori della porta che mette alla sala del Seicento (fig. 576): vie aperte per un arco verso la campagna, cinte da un castello con torricciole ardite, sul cielo scheggiato di nuvolette bianche, e da un palazzo grandioso, con ampi intercolunni e lunghe finestre a timpano triangolare. Vedute prospettiche tradotte da disegno del Maestro senese si aprono anche negli specchi inferiori di una porta, che nei superiori ospita, entro nicchie, due viventi statuine lignee di Apollo e Pallade (fig. 577): la testa della dea, aureolata dagli sprizzanti raggi della conchiglia, e adorna, con vivace capriccio decorativo, di un casco acuto e crestato; il busto stretto da un nastro, da cui erompono con fervida vita le pieghe multiple arrovellate e pungenti, richiamano la stessa dea nel rilievo bronzeo della collezione Dreyfus, il *Giudizio di Paride*, come tutta l'immagine aspra, risentita, acuminata nei contorni, lampeggiante nello sguardo, corrusca di luci. E la piega aguzza del polso, da Pollajolo senese, l'ardita bizzarria dell'acconciatura, trovan frequenti riscontri nelle opere del Maestro a Siena.

A decorazione di qualche saletta del duca Federigo erano probabilmente destinate le tavolette di prospettiva ora divise fra il palazzo ducale di Urbino e i musei di Berlino e di Baltimora,

Fig. 575 — Urbino, Palazzo ducale: Uscio intarsiato nella sala degli Angeli (Disegno di Francesco di Giorgio).

Fig. 576 — Urbino, Palazzo ducale:
Tarsie della porta di comunicazione alla sala del 600.
(Disegno di Francesco di Giorgio).

e ascritte a Piero della Francesca: visioni d'ideali città, con piazze, moli, palazzi d'alabastro, archi di trionfo. Le adamantine costru-

Fig. 577 — Urbino, Palazzo ducale: Tarsia di una porta. (Disegno di Francesco di Giorgio) — (Fot. Alinari).

zioni richiamano i disegni di Francesco di Giorgio nel codice Magliabechiano, particolarmente quelle che sorgono nella ta-

voletta di Berlino, raffigurante una piazza con portico ad alte colonne scanalate, archi d'ingresso tagliati nello spessore della viva pietra, soffitto adorno di cuspidi con finestre ad alto timpano, profili affusati di nuvole in lontananza, sopra il mare aperto alla nostra visione traverso gli intercolunni del portico e le ali delle case, come fra le socchiuse ante di una porta. La sola rimasta in Urbino (fig. 578) rappresenta una piazza: un tempietto rotondo fra due ali di case marmoree, due cisterne, una chiesa a tre navi, che, per la sottigliezza d'intaglio come per il dominio dello slanciato corpo mediano sulle aperte braccia delle navi minori, richiama una minuscola chiesetta profilata sul verso del foglio 29 nel codice della biblioteca Magliabechiana (fig. 579). I ricordi di Roma antica si adunano nella tavoletta della collezione Walter a Baltimora, con archi, anfiteatri, colonne onorarie sulla piazza parata di marmi policromi. E degne del grande architetto appaiono veramente queste piazze simili a immensi marmorei saloni, sul pavimento delle quali si andrebbe in islitta come sullo specchio di una ghiacciaia, e ove ogni contorno si stacca dal fondo con tagliente nitore di cristallo. I disegni della Magliabechiana a Firenze, le tarsie delle porte in palazzo ducale, ad esempio l'illusionistico sfondo di una via sfuggente, con le sue ali di palazzi marmorei e le zone del terso pavimento, verso la luce dell'orizzonte lontano, nei due inferiori specchi della porta illustrata dalle immagini di Apollo e di Pallade, rivelano l'origine delle tavolette urbinati.

Traduttore del disegno di Francesco di Giorgio nella sala del Magnifico, coperta da una bella volta a vele cadenti su peducci fioriti, fu probabilmente Giacomo Cozzarelli, che ai nastri snodati tra palmette e cespi sull'orlo delle marmoree mostre di finestra (fig. 580) serba la preziosa sottigliezza d'orafo, la divincolata flessuosità di forme, l'eleganza tenue e robusta dell'arte senese nella cerchia di Francesco. La fronte marmorea della finestra si disegna piana, divisa in zone seriche da tre fini cornici, un toro sottile, una spira di nastro, che, sostituendo la fune ritorta dei Fiorentini, snoda bende di raso attorno a un'asse invisibile una

Fig. 578 — Urbino, Palazzo ducale. Francesco di Giorgio: Veduta prospettica.
(Fot. Alinari).

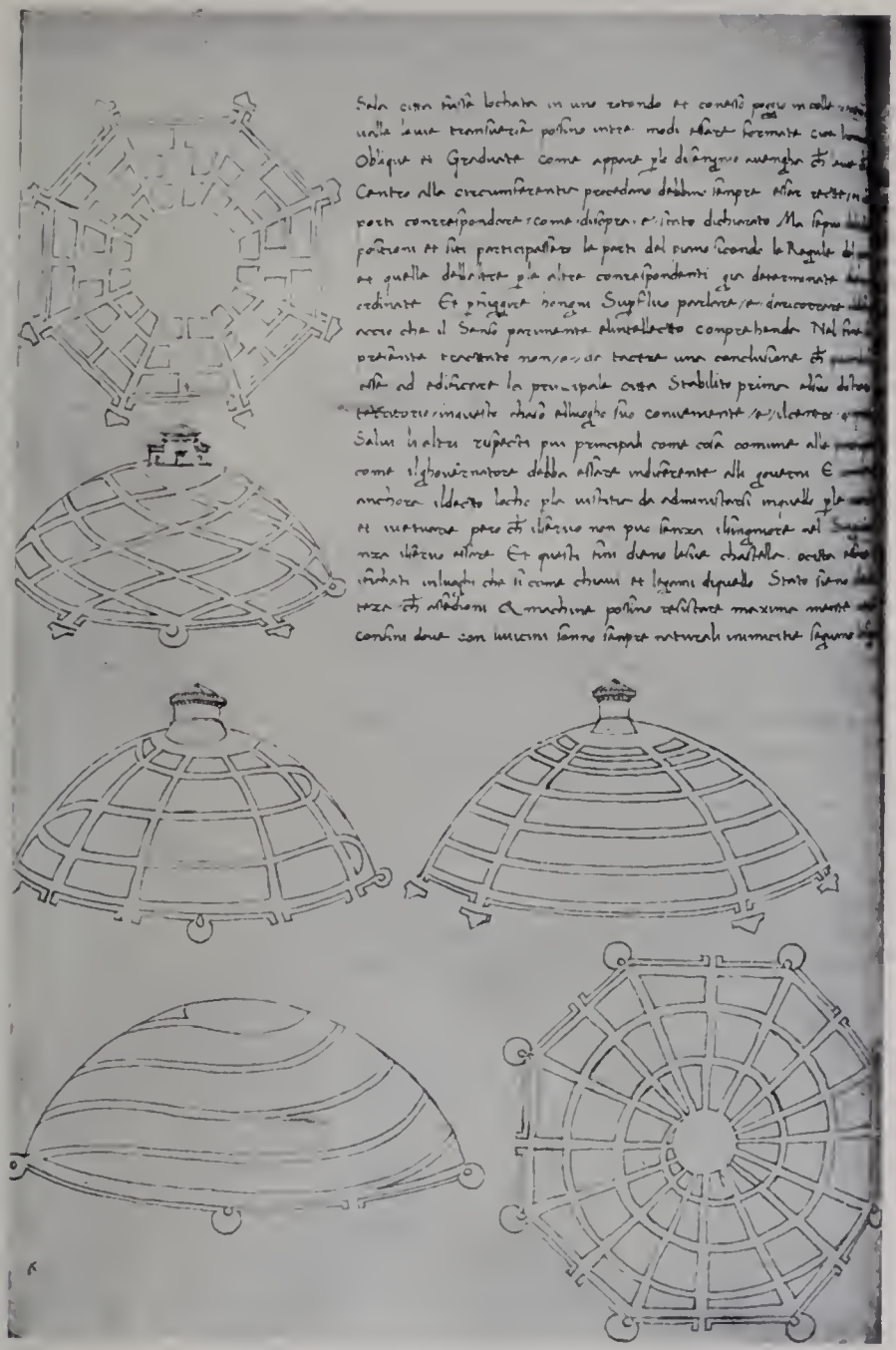

Fig. 579 — Firenze, Biblioteca Magliabechiana.
Francesco di Giorgio: Disegno (dal codice Strozziano 1367).

Fig. 580 — Urbino, Palazzo ducale.
Francesco di Giorgio e Giacomo Cozzarelli: Finestra nella sala del Magnifico

Fig. 581 — Urbino, Palazzo ducale.
Fregio di finestra nella sala del Magnifico.

gola con fregio (fig. 581) composto di volute guizzanti come delfini sull'onda, tra gemmei flabelli di bulbi dal rigido stelo, e agili

Fig. 582 — Urbino, Palazzo ducale.
Francesco di Giorgio e Giacomo Cozzarelli: Porta nella sala del Magnifico.
(Fot. Alinari).

pannocchie, le cui foglie, arrestate nel loro slancio dall'ostacolo della cornice, s'incurvano tremule. Gli stessi caratteri ha la de-

corazione della porta (fig. 582), con il tipico motivo degli steli oscillanti, lavoro senese quasi in ferro battuto. e quella del camino, profondo, coperto da una tettoia piana, da un'alta trabeazione su mensole, in improvviso aggetto dalle lesene degli stipiti, ricamate con grazia leggiera di vilucchi. Come nelle finestre, bacche e foglie zampillano da calici chiusi fra lunghi viticci,

Fig. 583 — Urbino, Palazzo ducale.
Francesco di Giorgio e Giacomo Cozzarelli: Particolare del camino nella sala del Magnifico.

da cui schioccan nell'aria sottili sferze di steli in fiore: fremito d'erbe esili, slancio di elastiche fibre, che ben rispondono alla sensitività e alla sottigliezza elegante dell'ornato senese (fig. 583). Una stuoia stretta da lacci di nastro increspato s'arrotola a formar la mensola e ricade sopra la grande foglia d'acanto, aggrappata con flessibilità felina agli orli degli stipiti e alle bacche scattanti da una chiocciola della voluta, mentre l'altra chiocciola (fig. 584) libera dalle sue spire la pieghevole spiga, che da esse improvvisamente fiorisce.

Lungo sarebbe seguire l'artista senese nell'opera di guida ai decoratori del palazzo ducale; è facile riconoscere l'elezione del suo disegno nella porta della sala di Federigo (fig. 585), col nobile fregio composto dalle auree lettere FE. DVX. e dalla

Fig. 584 — Urbino, Palazzo ducale:
Altro particolare del camino nella sala del Magnifico.

granata in fiamme, cadente nel cavo di due ali, e seguìta con ritmo leggiadro dalle spioventi curve di un nastro; altrove, Ambrogio Barocci soffoca in un labirinto confuso di ghirigori le tracce di Francesco di Giorgio: lo sviluppo esagerato del fregio menoma l'eleganza delle sagome: la distribuzione stessa degli ornati non è più studiata in rapporto alle modanature.

I fregi della scala ci richiamano la decorazione della porta di San Giobbe a Venezia, opportunamente attribuita ad Ambrogio, che lavorò alla porta della chiesa di San Michele in Isola, nel 1470, e, nel 1491, al portico di Spoleto, e che ad Urbino reca l'abilità d'intaglio, l'appariscente ricchezza propria all'arte dei seguaci di Pietro Lombardo a Venezia. Semplice decoratore, Ambrogio Barocci eseguì su larga scala gli addobbi di palazzo

Fig. 585 — Urbino, Palazzo ducale. Francesco di Giorgio e aiuti: Porta.

ducale, compreso, come ben fu notato, il rivestimento marmoreo della cappella del Perdono, di carattere schiettamente lombardesco-veneziano.

Un'altra opera, nella capitale dei Montefeltro, risale a Francesco di Giorgio: la discussa chiesa di San Bernardino (fig. 586), che non offre sufficienti riscontri con edifici noti di Bramante, suo presunto architetto. La pianta lunga e agile della pittoresca chiesuola, svelta navicella dominata da un cilindrico tiburio in tre gradi e da uno slanciato tiburietto, e sopratutto le belle cornici distese e gli ovuli fortemente intagliati, *staccati*, con effetto pittorico; le finestre rettangolari (fig. 587), con timpano a forte

Fig. 586 — Urbino. Francesco di Giorgio: Chiesa di San Bernardino.
(Fot. Alinari).

aggetto, alte sino a raggiungere, come poi nella chiesa di Cortona, le cornici della trabeazione, e profonde, simili a tabernacoli

Fig. 587 — Urbino: Finestre sul fianco della chiesa di San Bernardino.

luminosi, la porta (fig. 588) ricca e slanciata, con l'arco inquadrato da colonne su lungo piedistallo e dall'alto e liscio tronco di trabeazione, prediletto a coronamento di porte e di finestre da

Francesco di Giorgio, i grani perlacei degli ornati che orlano i listelli, le volute rovesce che s'aggrappano come ganci ferrigni

Fig. 588 — Urbino: Facciata della chiesa di San Bernardino.

ai vertici dell'abaco, indicano chiaramente nel Maestro senese l'architetto della bella chiesuola, sepolcro ai duchi d'Urbino.

La slanciata sagoma dell'edificio, che sembra scivolare, con la sua lunga nave, traverso il prato, come, sulla valletta cortonese, l'agile scafo della Madonna del Calcinaio; i rulli sovrapposti del tiburio (fig. 589), torneanti, con lo snello tiburietto, al sommo della chiesuola, tra gli ampli girevoli anelli delle cornici, gioiosamente; l'oblunga sagoma della fronte, di tipo senese, come a Cortona, e rinfiancata da robuste lesene, e, più ancora, la mirabile continuità delle cornici (fig. 590), che si prolungano in sottili catene tese dalla nave maggiore alla crociera, dalla crociera al campanile quadrato, l'effetto di tensione che si sprigiona dagli espansi timpani dei bracci, la pianta sottilmente pieghettata della chiesa, col nitore dei suoi angoli retti, sono caratteristiche del San Bernardino urbinate come della Madonna del Calcinaio a Cortona. E la brevità dei lati della crociera, braccia strette al corpo quasi a imprimere maggior slancio di spinta alla nave longitudinale dell'edificio, qui prolungata dal vano della sagrestia, è altra nota comune alle chiese di Cortona e di Urbino, accentuata in quest'ultima. Alla linea tesa di tutto l'edificio risponde la sagoma dei timpani; le cornici dei rulli che compongono l'ampio cilindro del tiburio sono agganciate da mensole, con effetto pittorico, che si continua nei festoni dei tegoli, orlo frangiato e leggero. Nell'interno, i pilastri dell'arco, coi pieghettati capitelli (fig. 591), continuazione della cornice che gira per tutta la chiesa, e le colonne, che s'insinuano negli angoli della crociera (fig. 592) a regger, sulla cornice ripiegata, i costoloni dei pennacchi, tornite sopra un'alta base con specchi, delicate nella rastrematura del floreale stelo e nei capitelli cinti di adorne bende e di preziose volute sotto la snella ala dell'abaco, proclamano in questa chiesa, novissima di forme, ariosa e lieta, il nome del grande successore di Luciano. Ampio e liscio si apre il fregio nella trabeazione, piegata entro gli angoli della crociera così da ricordare i ben noti repentini zig-zag, le senesi punte di freccia; e per due gradi s'affondano nello spessore vivo del muro le cornici affilate che aureolano le ampie mirabili nicchie delle cappelle di crociera; le finestre oblunghe della nave

Fig. 589 — Urbino: Tiburio della chiesa di San Bernardino.

maggiore, nella eleganza della sagoma slanciata, nel forte accento del timpano, a vicenda triangolare e curvo, son degne

Fig. 590 — Urbino: Fianco della chiesa di San Bernardino.

dei più nobili modelli profilati dalla penna di Francesco a illustrazione del suo trattato.

Ma guardiamo dal basso al cielo (fig. 593) della candida chiesa campestre: ecco rotear, fra le saette d'oro dei suoi raggi, l'alata

Fig. 591 — Urbino, San Bernardino: Particolare dell'interno.

colomba, e roteando creare, cerchio su cerchio, disco entro disco, con i gradi taglienti e metallici del tiburio, un'aureola radiosa, un vortice di luce, che lontano, al basso della cupola, trasforma

le sue ultime scintille nel fine pittorico traforo della cornice. In questo capriccio decorativo, tradotto in sagome d'argentino

Fig. 592 — Urbino, San Bernardino: Particolare dell'interno.

nitore, è tutta la grazia fiorita e lieta che risplende nelle opere del maestro senese.

All'arte di Francesco di Giorgio s'impronta l'architettura urbinate dell'ultimo Quattrocento: l'arte di Luciano, nella sua divina nudità di forme, non poteva avere continuatori; più facile dominio, per la loro veste di eleganza fiorita, dovevan trovare le forme del maestro senese. E così, se in palazzo Passionei (fig. 594), le cornici delle finestre richiamano, pur slargate e alterate, lo schema di Luciano, l'arabesco di frondi nel fregio riconduce alle forme dei traduttori di Francesco; la porta con la scritta: « Glo(ria) in D(omino) », retta da pilastrini, adorna, nel cornicione, di ovuli e di foglie d'alloro, ristampa motivi veduti nelle mostre della sala del Magnifico; i peducci, con filiformi steli snodati sulla campana, tra le volute e la sottile veste di foglie d'acanto (fig. 595), palesano, come il nobile atrio dell'antico ospedale (ora caserma) (figg. 596 e 597), la propria derivazione dalle opere del Senese.

Dopo aver diretta la decorazione del palazzo ducale d'Urbino, Francesco di Giorgio, che diede la sua maggior opera alle fortificazioni delle terre montefeltresi, diresse i lavori del palazzo ducale di Gubbio, ove due volte lo segnalano i documenti: nel 1484, quando Luca Signorelli vi andò per conto dei Cortonesi; nel 1488, quando in una lettera il Maestro senese annunciava agli Uffiziali di Balìa del proprio comune, di trovarsi nella cittadina umbra per « molte provisioni secrete », evidentemente militari. Il cortile del palazzo di Gubbio (figg. 598 e 599) è un'eco del cortile lauranesco di Urbino; si ripete su tre lati il porticato a colonne di ordine composito (fig. 600) e nel piano superiore la serie di finestre separate da lesene (figg. 601 e 602); si ripete la bellissima soluzione degli angoli, e la serie dei tondi cavi tra arco e arco: il modello aveva affascinati gli occhi del Senese. E tuttavia la sua personalità subito si rivela ben distinta da quella del Dalmata: la pianta d'Urbino, quadrata, s'allunga: le cornici continue delle finestre aperte sul cortile urbinate, a Gubbio si scindono, come vedemmo, nella parte del palazzo d'Urbino eseguita su disegno di Francesco, in pilastri e architrave, sostituendo così al carattere puramente plastico e statico delle modanature lauranesche, effetti di funzionalità, di supporto, rispondenti alle vive forme

Fig. 593 — Urbino, San Bernardino: Particolare dell'interno.

Fig. 594. — Urbino. Seguaci di Francesco di Giorgio: Palazzo Ligio Passionei.

di questo architetto-scultore, più affine di temperamento ai Fiorentini, Brunellesco e Botticelli, che non allo spirito sovrana-

Fig. 595 — Urbino: Capitello pensile, nel palazzo Ligio Passionei.

mente calmo e contemplativo di Luciano Laurana. E come le finestre del palazzo urbinate verso piazza Federigo, le finestre

Fig. 596 — Urbino. Seguaci di Francesco di Giorgio: Portico dell'antico Ospedale, ora Caserma.

del palazzo di Gubbio s'innalzano altissime, a raggiunger il collarino delle lesene (figg. 603 e 604), in una continuità di linea

Fig. 597 — Urbino. Particolare del portico suddetto.

tipica anch'essa all'arte del maestro senese. Luciano Laurana rifugge dall'ornato; e se nel fregio incastona le lettere della

Fig. 598 — Gubbio. Francesco di Giorgio: Cortile del palazzo ducale.
(Fot. Alinari).

epica scritta in laude di Federigo, se ne vale soltanto per scandire musicalmente lo spazio; Francesco di Giorgio adorna

Fig. 599 — Gubbio, Palazzo ducale: Particolare del cortile.

le trabeazioni delle finestre, ricama i capitelli, su cui le volute disegnano lunghe flessuose curve di lira, sottilmente scavando la molle pietra serena, o ritorcendosi in forme di cornu-

copii e delfini: l'eleganza nativa del Senese traspare dall'ornamento fiorito, rado, sinuoso e leggiero dei capitelli di lesena,

Fig. 600 — Gubbio, Cortile di palazzo ducale: Capitello.

come dai fitti sgusci che frangiano la cornice superiore delle finestre; persino gli alti comignoli in forma di scure portano una nota di grazia pittoresca al cortile bicromo per le cornici in

pietra serena su fondo mattone. Ma soprattutto la genialità del Senese si rivela nella soluzione del problema presentato dall'an-

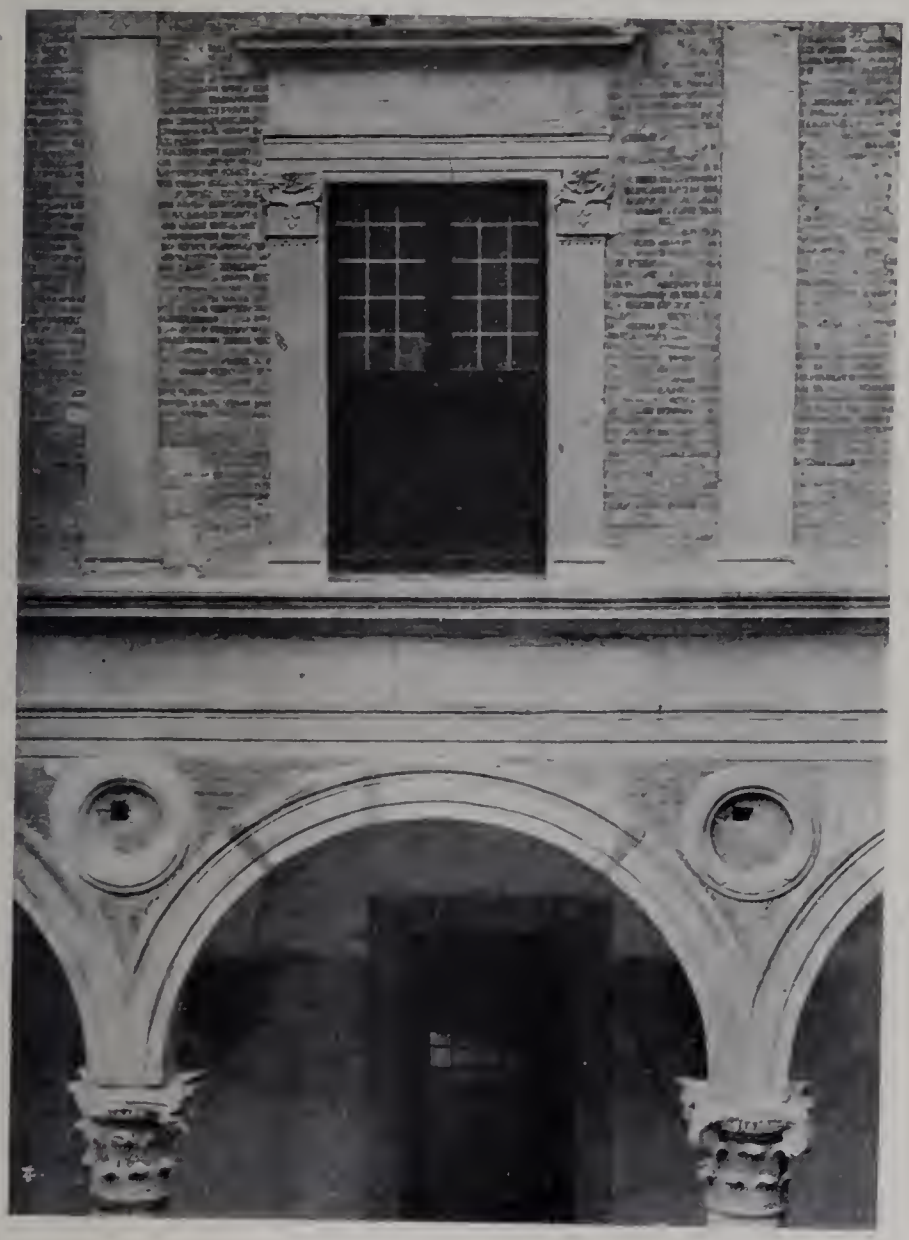

Fig. 601 — Gubbio, Palazzo ducale: Particolare del cortile.

gustia di spazio, che lo costringe a sopprimere il portico sopra un lato di cortile (fig. 605). Il motivo medievo degli archetti che

forman sporto reggendo la trabeazione suggerisce all'architetto il modo d'intonare il lato agli altri adorni di loggia, ed è veramente

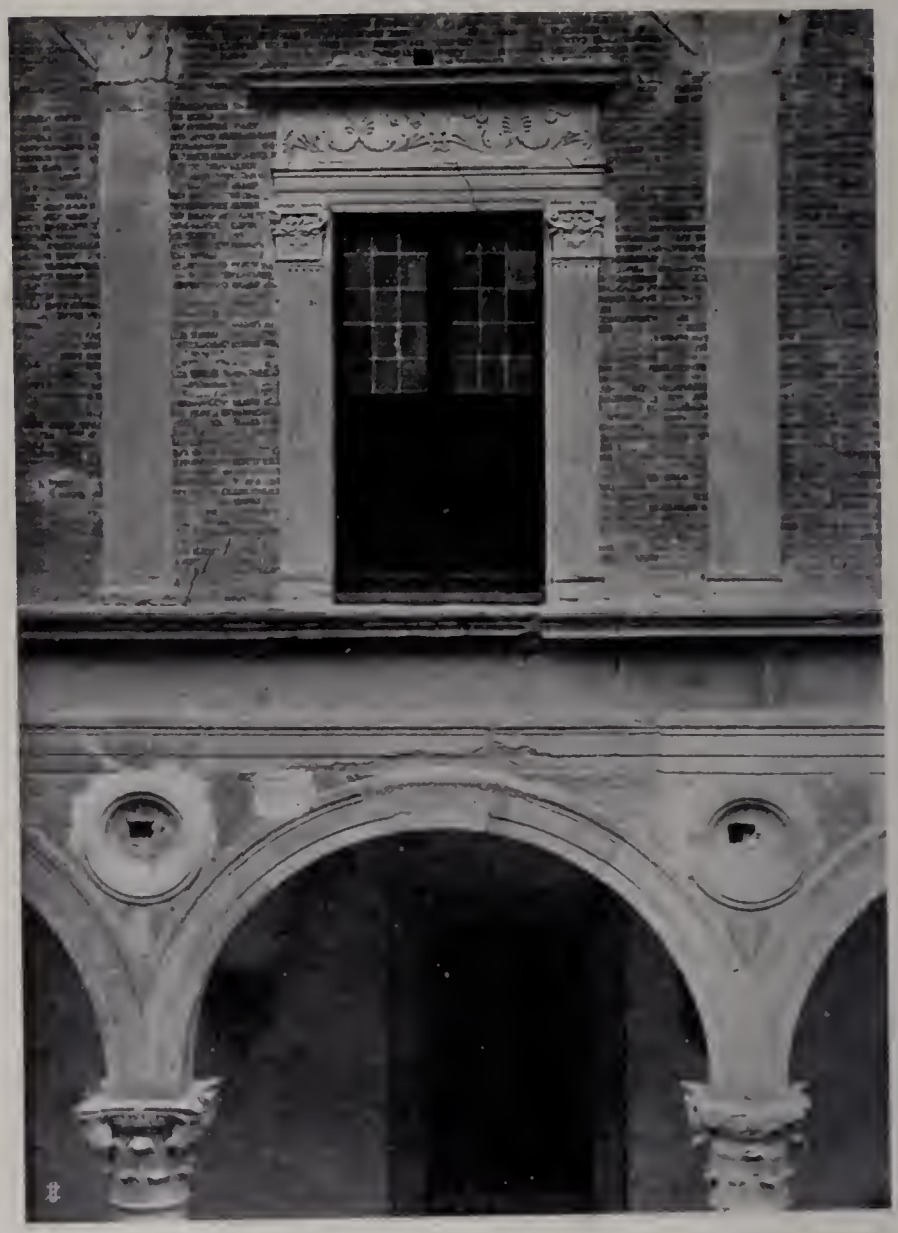

Fig. 602 — Gubbio, Palazzo ducale: Particolare del cortile.

deliziosa d'effetti questa bianca frangia sul fondo di rossi mattoni, questo ricordo romanico tradotto, dall'agile sinuosità dei

Fig. 603 — Gubbio, Palazzo ducale: Particolare del cortile.

Fig. 604 — Gubbio, Palazzo ducale: Particolare del cortile.

Fig. 605 — Gubbio, Palazzo ducale: Particolare del cortile.

modiglioni e dalla elegante purezza delle linee, in schietta forma del Rinascimento.

Nell'interno del palazzo, le porte signorilmente adorne (figura 606); la gran sala superiore, coi vasti camini ad alta cappa e ornato geometrico, composto di foglie (fig. 607) simili ad appuntate lance tra fisse rose metalliche, o di sinuosi cornucopii (fig. 608); con i finestroni immensi aperti sulla facciata, presero certamente forma da disegni di Francesco di Giorgio, come anche le severe ferrigne sagome dei camini a pianterreno. S'abbandonano al movimento dell'aria, con grazia di convolvuli o di vilucchi (fig. 609 e 610), gli steli fioriti lungo le mensole dei camini nella sala superiore, ripercotendo in oscillazioni le veloci curve delle spire ferrigne da cui partono; si aprono i nastri con ritmico dondolio, con architettonica misura, intorno alle imprese delle porte (fig. 611); e dappertutto, sebbene il materiale non sia, come in Urbino, prezioso marmo, e manchi alla decorazione la nota splendente dell'oro, la lieta eleganza dell'arte di Francesco di Giorgio si stampa nella signorile dimora. Pubblichiamo qui un esempio rarissimo di rilievo (fig. 612), eseguito certamente su modello diretto del Senese: un frammento di decorazione del palazzo, di squisita fattura, di motivo affine a quello svolto nella sala del Magnifico in Urbino: attorno alla palmetta, erta fra volute di flessuosa sagoma, come attorno a un aureo fantastico spillone, mollemente altalenano, sotto il peso della pannocchia turgida, steli piegati in cadenza ritmica dall'aria.

L'architettura eugubina del Cinquecento segue le orme stampate nella città dal Maestro senese: nei chiostri dell'ex-convento di San Pietro, con largo abbraccio di archi sopra i magnifici pilastri scanalati, infissi entro quadri piedistalli come sbarre di ferro massiccio; nelle case, ove si ripeton, per tutto un secolo, finestre e porte sullo schema creato da Francesco di Giorgio; nell'arabescato tardo portale del palazzo dei conti Della Porta. Lo stile urbinate s'insinua e impera a Gubbio negli aspetti proprii al continuatore di Luciano.

In tutto il Montefeltro le forme di Francesco di Giorgio si diffondono vittoriose: creano la fisionomia artistica del du-

Fig. 606 — Gubbio, Palazzo ducale: Una porta.

cato durante il Quattrocento. La rocca di San Leo (fig. 613), tornita e snella nei suoi torrioni memori del palazzo d'Ur-

Fig. 607 — Gubbio, Palazzo ducale: Decorazione di un camino.
(Fot. Alinari)

bino, liscia come le nude rocce della dirupata altura, avvirta da sottili funi di cornici, da traforate zone di fitti modiglioni, da

Fig. 608 — Urbino, Palazzo ducale: Camino.

cinture di finestrelle, gemme incastonate, nel piano superiore delle mura e delle torri, a distanze scandite di spazio, aperta a forbice verso l'abisso, agile culmine della muraglia di rocce

scoscesa, posata con grazia d'uccello gigante dalle aperte ali sull'erta rupe, per chi la guardi da un lato del monte, è chiara

Fig. 609 — Urbino, Palazzo ducale: Decorazione di un camino. (Fot. Alinari).

opera del grande architetto militare. E la fraternità del San Bernardino urbinate con la rocca di Sassocorvaro (figg. 614

e 615), elissoidale nave dallo scafo piallato e sottile, divisa, per cordicelle tenui di cornici, in lisci anelli agilmente scalati,

Fig. 610 — Urbino, Palazzo ducale: Decorazione di un camino. (Fot. Alinari).

si rivela a un primo sguardo. Il concetto che non lo spessore delle muraglie, ma la pianta dell'edificio costituisce la sicurezza di una rocca, ripetuto nel trattato di Francesco di Giorgio,

Fig. 611 — Gubbio, Palazzo ducale: Particolare di una porta.

Fig. 612 — Gubbio, Palazzo ducale: Frammento di fregio.

trova attuazione in queste architetture improntate a senese sottigliezza di forme, ad eleganza di superfici tornite, di membra snelle e pieghevoli: il concetto di agilità subentra a quello di

Fig. 613 — San Leo. Francesco di Giorgio: Il castello.

massa nell'espressione di forza. Dal lato della porta (fig. 616), la rocca, per la dilatazione delle muraglie verso l'alto, si presenta come rigonfio cestello, torneante, sugli anelli dei gradi, come il tiburio festoso della chiesa di San Bernardino: la vivacità di spirito, l'animazione lieta delle forme di Francesco,

Fig. 614 — Sassocorvaro. Francesco di Giorgio: Castello.

Fig. 615 — Sassocorvaro. Francesco di Giorgio: Castello.

è espressa in questo capolavoro d'architettura militare, come nel palazzo del Comune iesino.

Lo spirito sottile, acuto, di Francesco di Giorgio suggella ancora la propria impronta nel pittoresco *zig zag* delle pareti di un angolo del palazzo di Fossombrone (fig. 617), che spiega agli occhi del visitatore meravigliato una rapida successione di

Fig. 616 — Sassocorvaro. Francesco di Giorgio: Castello.

aperte pagine d'album. Basterebbe questa forza d'angoli e di superfici dal sottile contorno a indicare la gloriosa paternità del palazzo, anche quando non apparissero cornici d'archi di perfetto stile urbinate, e camini con pilastri a incisive scanalature ferrigne, e fregi con rose e steli di squisita sottigliezza, d'impressionabile fibra, e ancora soffitti (fig. 618) a cofano serrati in una fitta armatura di travicelli in croce, di nitide vertebre lignee. Altri palazzi di Fossombrone recano impronta senese, uno nella strada principale con fronte a bugnato e lunghe finestre alterne a timpano triangolare o centinato, adorno di

Fig. 617 — Fossombrone. Francesco di Giorgio: Particolare del palazzo ducale.

stemmi e di conchiglie, ma soprattutto il palazzo Staurenghi, con finestre prossime al tipo eugubino.

Tavoleto rispecchia le forme limpide di Francesco di Giorgio nelle stupende mura concave; Sant'Angelo in Vado le ristampa nel cornicione di palazzo Monti e nelle pittoriche dentate cornici, nel taglio incisivo della riquadrata torre; Scavolino, nelle aperture d'una vecchia casa; Fano, in finestre, nella casa della Santa, di tipo urbinate, disposte sul filo di rettilinee tenui cornici, e in archi rispecchianti forme dei loggiati minori del palazzo ducale d'Urbino e delle logge di palazzo Ligi. A lungo regnò, sulla terra di Federigo e di Guidobaldo, l'arte sovrana di Giorgio, creatrice del meraviglioso mondo montefeltrese.

I delicati racemi ripetuti nella decorazione di porte e finestre in Urbino e in Gubbio, le volute dei capitelli, tenui come pistilli di fiore, arcuate come contorni d'arpa, che notammo nel cortile di Gubbio, le armature disposte con geometrico ordine e i vasi fioriti e le filze di perle, ricamano l'edicoletta con lo stemma del comune iesino nel nuovo palazzo (fig. 619) costruito sopra un disegno che Francesco di Giorgio fornì, secondo i dati raccolti dal Milanesi, nel 1486, e che gli scalpellini traduttori, di mediocre abilità, non valsero a guastare. Capolavoro di grazia e di eleganza, nelle sue proporzioni lunghette, nelle sue linee incisive e quasi graffite, nella gentile festività della composizione, il palazzo di Jesi è la più lieta e affascinante Casa del Comune sorta nel Quattrocento sopra suolo umbro: le finestre, lunghe nei piani superiori (fig. 620), sottilmente corniciate e quasi composte di stecchi lignei nella lor trama tagliente e leggiera, caratteristiche per l'accenno grazioso al disegno di croce guelfa, tronca sotto i bracci trasversi, inghirlandate di tenui monili di perle, e poggiate sopra il tagliente profilo che delinea la trabeazione dei piani, semplici rettangolari tabelle al pianterreno, scandono a larghi intervalli, secondo i principi espressi dal Senese nel suo trattato, lo spazio dei piani, dominato dal musicale slancio, dal trillo giulivo dell'edicola portata in alto (fig. 621) su piedistalli adorni, parata di monili di frondi e d'un festoso

Fig. 618 — Fossombrone, Palazzo ducale. Francesco di Giorgio: Soffitto.

trofeo di putti e festoni. L'architetto, che aveva formato alla leggiadra chiesuola delle Nevi, primo fiore del Rinascimento

Fig. 619 — Jesi. Francesco di Giorgio: Antico palazzo del Comune. (Fot. Alinari).

senese, un fresco addobbo di erbe primaverili, ora compone di mughetti e di nude forme di bimbi, purtroppo grossamente tradotte, primaverili trofei al leone rampante. E gli strumenti

pastorali sospesi a nastrini lungo le basi dei pilastri, e le conche tenute con gesto di grazia squisita dal solo putto non guasto

Fig. 620 — Jesi, Palazzo del Comune: Particolare della facciata.

nell'interpretazione, a destra dell'osservatore, sull'orlo della cornice, ci appaiono quasi simboli della nota musicale introdotta, nella snella e lieta facciata, dall'ascesa facile e leggiera di questo fiorito labaro.

Il motivo leggiadrissimo della cimasa arcuata, disegnato nella tabella, si ripete, con maggior ardire, in una porta

Fig. 621 — Jesi, Palazzo del Comune: Particolare della facciata.

sul fianco (fig. 622) del palazzo iesino, porta che sembra un fantasioso compromesso tra le forme urbinati, e l'architettura diffusa da Venezia lungo il litorale adriatico. Due gradi,

come nella porticina primitiva della Madonna delle Nevi, portano in alto i pilastri, che reggono l'ampio fusto di trabeazione,

Fig. 622 — Jesi, Palazzo del Comune: Porta sul fianco.

qui ripiegato agli estremi, a formar pulvino altissimo ai capitelli; ma in aiuto dei pilastri un arco scemo s'annicchia robusto, sotto l'alta trabeazione, spezzandosi, con brusco angolo, sugli stipiti

incorniciati della porta, spalle ferrigne. La vitalità delle forme di Francesco di Giorgio, l'agile articolazione delle sue modanature architettoniche, si esplica in questa porta, come nell'altra sullo stesso lato (fig. 623), più semplice, priva di frontispizio e di pilastri, per l'effetto dinamico prodotto dal contrasto fra l'ardito slancio della cimasa e l'oppressa curva dell'arco, vivente cariatide. Sulla struttura ferrigna della porta maggiore fiorisce l'ornato a grottesca, con dominio di motivi marinari, delfini e conchiglie, con rosette, sotto le volute rovesce dei capitelli, simili a quelle già osservate in un camino di Gubbio; due delfini formano, con due vasi e lo scudo iesino, l'acuminato vertice della porta, fra ricami di nastri penduli e di pinne fogliacee; la risentita scattante energia delle forme scolpite da Francesco di Giorgio nella ferrigna Annunciazione dell'Accademia di Siena, come nei fiammanti angeli portatorcia del duomo, si sprigiona con istantaneo irresistibile impeto dalla continuità di linea fra il corpo stirato del delfino e la zampa dell'indietreggiante leone, dal prolungamento di quella corda, tesa sino allo schianto, a disegnar l'acuto vertice del frontispizio.

Ma se le antiche porte introducono, nonostante la ricchezza dell'ornato, una nota austera e violenta sui fianchi dell'edificio, la facciata, coi suoi lignei telai leggieri (fig. 624), coi suoi profili taglienti, con la incomparabile eleganza delle forme sottili e precise, con la pittorica frangia d'archetti, richiamo al motivo eugubino, sotto il cornicione senesamente breve, e il tabernacolo agile e fiorito, trasforma l'austera dimora dei Comuni italiani in una casa lieta e leggiadra, senza fasti regali, creata per festive adunanze di popolo, che i nudi putti bandiscono soffiando a gran forza dai loro strumenti, fra il dondolio delle fragili catene di mughetti. E veramente sembra creato per l'aria montanina del luogo questo tenue e lieve gioiello architettonico.

Il tipo delle porte di palazzo comunale si ripete in una porta (fig. 625) di Via Pergolesi, con arco sorretto da fini mensole a chiocciola, pilastri laterali scanalati, a solchi profondi tra asticelle di nitido profilo, ferrigne corde tese dal basamento al capi-

tello fantastico, decorato di maschera muliebre, di foglie, di bacche scattanti con elasticità vitale a reggere il giogo acumi-

Fig. 623 — Jesi, Palazzo del Comune: Altra porta sul fianco.

nato dell'abaco. La scritta *Domus Verronum* corre, tra due coppe di frutta, nel fregio della trabeazione espansa, ripiegata,

come già vedemmo in una porta del Comune, a formar slanciato pulvino ai capitelli dei pilastri; due busti si profilano entro

Fig. 624 — Jesi, Palazzo del Comune: Particolare della facciata.

sottili ghirlande, che sembrano rotear leggere, coi festosi nastri, al vento: le consuete filze di perle si sgranano fra listello e listello, cornice nitida e preziosa, nella trabeazione e nell'arco dalla forte

curva metallica. Simile ai portali del Comune iesino, l'ignota porta, con la sua massiccia e potente cornice sorretta dall'agile

Fig. 625 — Jesi, Francesco di Giorgio: Portale della *Domus Verronum*.

forza dei pilastri e dell'arco, col nitore estremo delle metalliche sagome e la vitalità di ogni particolare: le sbarre del pila-

stro ferrigno, le volute schioccanti, le corde tese dei tendini e dei curvi lineamenti, che danno ai busti entro ghirlande aspetto di monete romane, con la sua eleganza materiata di agilità e di forza, fedelmente rispecchia lo spirito dell'architetto senese.

E come in Urbino, come in Gubbio, Francesco di Giorgio lascia incancellabili orme sulle vie della piccola e lieta città marchigiana. Le sue forme riappaiono, senza la nativa eleganza di proporzioni e l'agilità delle sagome, in una casa presso il palazzo del Comune, la cui porta è composta di un tronco enorme di trabeazione su pilastrini tarchiati, e le finestre, semplici, recan la data del 1527 (fig. 626), e ancora in superficiale ristampa, nella casa De Amicis, datata 1526 (fig. 627).

Le impressioni dell'arte diffusa da Venezia lungo le spiaggie adriatiche, distinguibili nell'adornamento delle porte minori del palazzo iesino, si spiegano col soggiorno di Francesco in Ancona, ove disegnò, a continuazione di un antico inizio gotico, il palazzo degli Anziani.[1] L'arcata esterna (fig. 628), sorretta da tenui pilastri e decorata nei pennacchi d'un busto muliebre e di un busto d'uomo, deriva di seconda mano dal disegno del maestro, come dimostrano l'esagerata esiguità delle modanature e l'informe ornato dei capitelli; il prototipo si vede in un'arcata prospiciente il cortile (fig. 629), robusta, sorretta da colonne scanalate e adorna, nei pennacchi, di dischi chiudenti, entro il loro cavo di moneta, busti affini, per la turgidezza dei tendini tesi, a quelli della *Domus Verronum*. Catene ferrigne di anella circondan le spalle e il giro dell'arcata; nel sottarco (fig. 630) sbocciano, sopra un cuscino di frondi, rose metalliche dai curvi petali, simili a quelle che adornano i camini del palazzo ducale di Gubbio: un altro festone, con tracce di policromia, lega chiave a chiave, cinghiando il sottarco. Nulla di romano in questi archi trionfali, così lineati e leggieri come un'architettura primitiva del Brunellesco.

[1] Nel 1447, il palazzo degli Anziani fu murato, poi nè venne sospesa la costruzione. Il cronista Bernabei così scrisse: « verum, avuto un desegno da uno ingeniero del duca d'Urbino, fo reassumpto dicto edificio, intralassato, nel 1484 » (Collezione di documenti marchigiani, Ancona, 1870, I, 173).

Le finestre sulle pareti interne del cortile, ripetute, ad alterati intervalli, all'esterno del palazzo (fig. 631), rettangolari

Fig. 626 — Jesi. Seguaci di Francesco di Giorgio: Portale.

oblunghe, con fregio, alla maniera urbinate, di motivi floreali, e con ricca mostra marmorea sotto la tesa sporgente della cornice, (fig. 632), sono un chiaro preludio alle finestre del palazzo iesino.

più tenui d'ornato, più sottilmente graffite. Ovuli e perle punteggiano come orli a giorno gli spianati bassi telai delle

Fig. 627 — Jesi. Seguaci di Francesco di Giorgio: Casa De Amicis.

finestre d'Iesi; ad Ancona, filze di foglie compatte s'incurvano ai lati di un nastro centrale, variando la piatta zona

della cornice per la convessità leggiera del rilievo, quasi d'alveolata colonnina; e, a reggere il cappello espanso delle finestre

Fig. 628 — Ancona.
Seguace di Francesco di Giorgio: Arcata del palazzo degli Anziani.

inferiori, s'aggrappano alle cornici marmoree due strane mensole-orecchie, ripiego che non apparirà nella traduzione corretta

di uno schema affine, ad Jesi. Ma nonostante il rilievo delle zone riccamente tessute, delle dense trine che circondano le

Fig. 629 — Ancona. Francesco di Giorgio: Arcata del palazzo degli Anziani.

finestre, sostituendo effetti plastici alla sottile grafia dei telari di finestre iesine, i riscontri fra i due palazzi sono immediati:

come poi ad Jesi, le finestre poggiano sopra un'affilata cornice, e gli archetti (fig. 633), che frangiano, poggiati a capi-

Fig. 630 — Ancona, Palazzo degli Anziani: Particolare dell'arcata suddetta.

telli pensili, il cornicione del palazzo, s'adornano di piatti dischi nei pennacchi.

Fig. 631 — Ancona, Palazzo degli Anziani. Continuatori di Francesco di Giorgio: Facciata all'esterno.

Fig. 632 — Ancona, Palazzo degli Anziani. Francesco di Giorgio e aiuti: Finestre sul cortile.

La genialità di Francesco di Giorgio soprattutto si spiega nell'intonazione delle nuove pareti all'inizio gotico del palazzo: due archi scemi si disegnano sopra un lato del cortile, due

Fig. 633 — Ancona, Palazzo degli Anziani: Particolare del cortile.

archi a sesto acuto (fig. 634) s'appoggiano a larghi pilastri nel lato prospiciente il portico, al quale, perciò, Francesco di Giorgio diede archi lanceolati (fig. 635), divisi da superbi fasci di pilastri e colonne, adorni, nei capitelli, degli stessi esili tralci, delle stesse flessibili volute che si vedono nei capitelli dell'arco trionfale. L'eleganza delle forme tese, delle linee mar-

cate e sottili, subito rivela l'impronta dell'arte di Siena, l'eredità lontana d'Jacopo in quest'architettura del Rinascimento, nella

Fig. 634 — Ancona, Palazzo degli Anziani: Arcate della prima costruzione.

robustezza ferrigna della riquadrata e forbita massa. Tre lesene in prospettiva, la mediana seminascosta dalle laterali, si dise-

Fig. 635 — Ancona, Palazzo degli Anziani. Francesco di Giorgio: Arcate del cortile.

gnano accanto a una colonna, nel sottarco, una lesena tra due colonne, verso il cortile, (fig. 636) e queste non s'alveolano

Fig. 636 — Ancona, Palazzo degli Anziani. Francesco di Giorgio: Pilastro.

nella massa del pilastro, ma ne rimangon staccate per un interstizio, per un'acuta rettilinea lama d'ombra, incisa nell'in-

sieme rigido del fascio, nella massa quadra che include e assoggetta gli elementi. La piatta inerte massa del pilastro che regge le antiche arcate, scissa dal continuatore nei suoi elementi e serrata in un saldo complesso, assume espressione di energia e di forza, valore di articolate membra; i capitelli delle colonne reggono l'archivolto, i capitelli delle lesene l'aperta ala del pennacchio: la salda mole è un vivente sostegno.[1]

Per tutte le Marche, l'arte di Francesco di Giorgio, di cui finora nessuno sospettò la meravigliosa ampiezza di espansione, divenne modello a un'architettura fiorita: i costruttori del palazzo prefettizio di Pesaro (fig. 638), già corte degli Sforza, sopra le finestre della facciata (fig. 639), composte secondo lo schema urbinate, appesero, per consiglio del Maestro senese, ghirlande agli scudi, librarono all'aria nastri e putti, evocando il festonato frontispizio dell'edicoletta con lo stemma del Comune iesino, la decorazione vibrante e lieta di Francesco; ad Ascoli, il palazzetto Bonaparte, forse decorato da artisti abruzzesi, ci offre, nella porta meno adorna, la sorpresa di un richiamo al portale della Madonna delle Nevi, e, nelle finestre sbarrate da un'esile croce guelfa, un'eco di forme urbinati e iesine, per la lignea sottile intelaiatura, come per l'ampiezza della trabeazione, provincialmente carica di fregi. Dalle Marche il dominio si estese alla vicina Rimini, col palazzo Letimi, tra le opere più direttamente ispirate dagli esempi del maestro senese (figg. 640 e 641), e, nel Cinquecento, all'Umbria, con la porta della Rotonda di Spello (fig. 642) e l'adorno portale di S. Maria Maggiore di Collescipoli, rozzamente composto sul modello dei portali d'Ancona; nell'Abruzzo, con le belle porte della loggia

---

[1] Traccia del soggiorno di Francesco di Giorgio in Ancona è anche una lastra (fig. 637) inserita nel monumento tombale costruito da Giovanni Dalmata in San Ciriaco, ove attorno a una larga rota col monogramma di San Bernardino, composto di raggi a punte di lancia tra lingue ignee, guizzanti saette, si disegnano, inscritti entro spazio quadrato, come in un camino del palazzo ducale di Gubbio, fantastici quadrilobi, con le metalliche rose eugubine e le urbinati foglie zampillanti da un calice, fondamentale motivo nella decorazione alla sala del Magnifico: le includono cornici di foglie e steli avvinte a un'asta lanceolata: ornamento a sbalzo sottile che trasforma il marmo in ferro battuto, alla maniera senese.

Fig. 637 — Ancona, San Ciriaco. Francesco di Giorgio: Lastra inserita in una tomba.

Fig. 638 — Pesaro, Palazzo della Prefettura, già Corte sforzesca.
(Fot. Alinari).

Fig. 639 — Pesaro, Finestre del palazzo suddetto.

di palazzo Orsini a Tagliacozzo (fig. 643), chiuse entro cornici simili a quelle del palazzo urbinate, e col portale aquilano

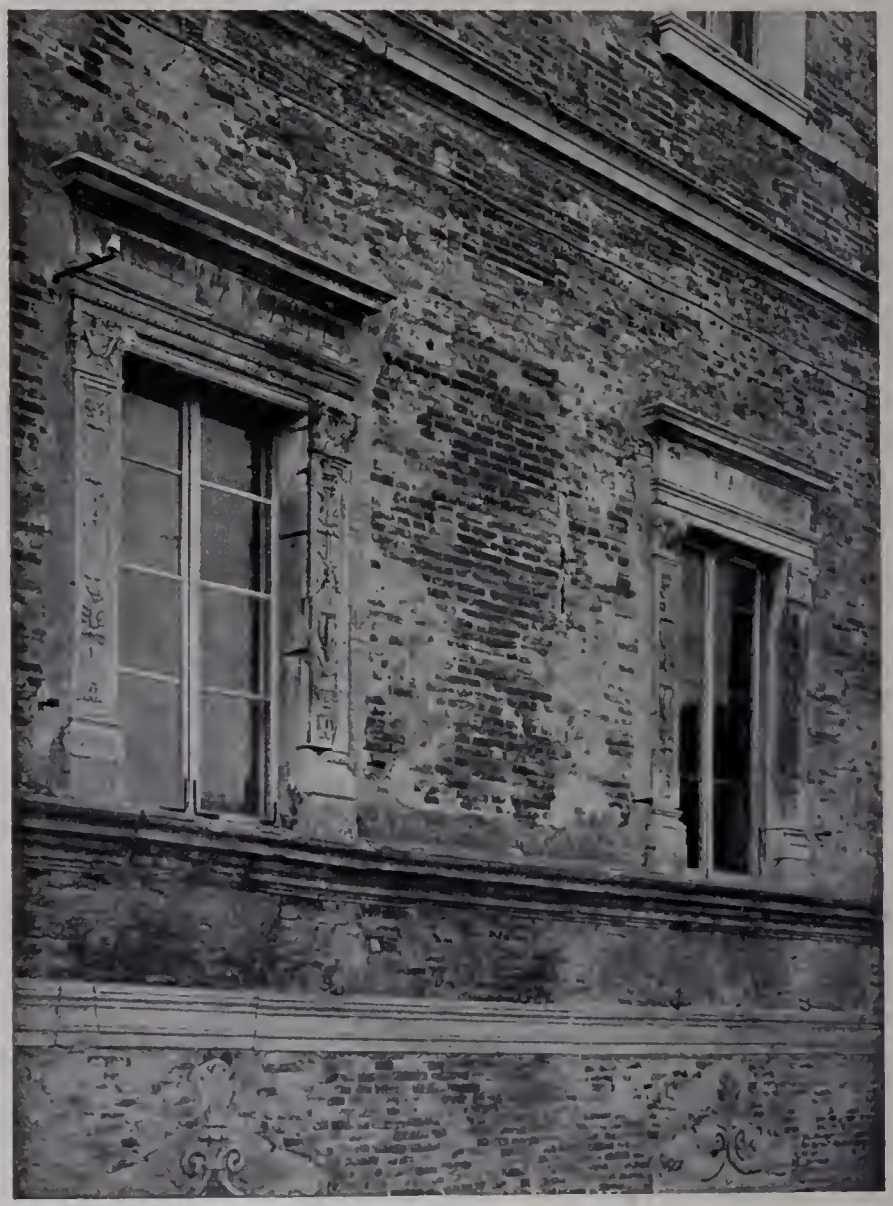

Fig. 640 — Rimini, Finestre di palazzo Letimi.

già presso S. Maria di Collemaggio, ora nel museo civico; in Roma, nel capolavoro dell'architettura quattrocentesca del-

l'Urbe, palazzo della Cancelleria; in Bracciano, con la pittoresca loggetta del Castello Odescalchi, già Orsini (fig. 644), e con la

Fig. 641 — Rimini, Finestra di palazzo Letimi.

porta adorna di putti reggistemma e di cornucopii annodati, traduzione provinciale di tipi consueti al Senese, che fu nel 1490 richiesto d'opere e di consigli da Gentil Virginio Orsini.

Il genio di Luca Signorelli intese l'altezza dell'arte di Francesco di Giorgio, che egli stesso propose quale architetto alla sua

Fig. 642 — Spello, Porta della Rotonda.

città natale, nel 1484, quando voci di miracolo fecero sorgere nell'animo dei Cortonesi l'idea d'innalzare un tempio alla Madonna dipinta sul muro di un edifizio di concia per l'arte dei calzolai,

Fig. 643 — Tagliacozzo, Loggia nel castello Orsini.
(Fot. Anderson).

in un ameno avvallamento della campagna. Compiuta dopo la sua morte dal maestro Domenico di Nozzo da Firenze, la chiesa

Fig. 644 — Bracciano, Cortile del Castello Odescalchi, già Orsini.

di Cortona (fig. 645), forse anche per la riduzione dell'ornato, dove gli interpreti talvolta si allontanavano dal Maestro, abbandonandosi al proprio capriccio, è tra le espressioni massime

Fig. 645 — Cortona. Francesco di Giorgio: Santa Maria delle Grazie al Calcinajo.
(Fot. Alinari)

del genio di Francesco di Giorgio. Chi dall'alto di Cortona contempli i tre corpi quadri del coro e dei bracci di crociera (fig. 646), con la nitidezza degli angoli tagliati nella pietra serena come in blocco di cristallo o di ghiaccio e la sfaccettatura dei tetti spioventi, vede, meraviglia inattesa, una stella di pietra sgranar i suoi limpidi raggi nella valle argentina di ulivi: così s'appuntano e fuggono, protendendosi e ritraendosi con vitalità repentina, in raggi di stella, in acute tenaglie, in arti di fantastiche belve le piante dei castelli militari abbozzate da Francesco nel trattato della Magliabechiana: uno stesso spirito anima le incisive sagome della chiesa di Cortona e le fortezze ideate dall'architetto stratega. Ma verso la valle, la nave principale del tempio s'allunga, avanzando, come nella chiesetta d'Urbino, con slancio ardito e leggiero, lungo il pendio, e anch'essa prende al nostro sguardo animazione fantastica, di macchina lucente e forbita che trascini per il clivo il traino formato dalle raccolte ali della crociera: gli occhi aperti nelle facce, dilatati con repentina vita dai vortici delle ricche cornici, come bocche immense di trombe, sembran raccogliere le sonore voci del tempio, per lanciarle squillanti nel silenzio di questo mite angolo umbro-toscano. E guardando la chiesa, essere vivente nella pace degli uliveti, si comprende come Luca Signorelli, creatore di forme dai vibranti muscoli d'acciaio, dovesse intendere e amare l'arte di questo grande e ardito animatore di pietre.

La decorazione, semplice, organica, elettissima, cinghia di lisci fregi tra lame fitte di cornici l'agile corpo dell'edificio, legando, per mezzo di pilastri, i piani, nel primo dei quali, poggiate sul forte basamento, si aprono finestre (fig. 647 e 648) a strombo profondo, coperte, sopra la trabeazione altissima, di un timpano a cornici multigrade, erompente, dalle piatte zone dei pilastri e del fregio, con impeto d'aggetti degno di Michelangelo. Si ripete, dunque, la riquadratura geometrica del Brunellesco nel rivestimento dell'esterno, ma il taglio a perpendicolo dell'intiera massa, che Filippo scalava nei fianchi delle chiese, preciso, affilato, cristallino, ci trasporta in altro mondo d'arte.

Fig. 646 — Cortona, Santa Maria delle Grazie al Calcinajo.
(Fot. Tavanti).

Fig. 647 — Cortona, Particolare della chiesa suddetta.
(Fot. Tavanti).

Fig. 648 — Cortona, Finestra della chiesa suddetta.
(Fot. Alinari).

E mentre il Brunellesco non cura la finezza dell'ornato, Francesco di Giorgio imprime il suo aristocratico gusto nella decorazione, sottile, rada e melodiosa, dei capitelli (fig. 649). Catene con alveoli profondi e forti, cilindrate cornici, s'irradiano dal cavo sonoro degli oculi, variando, con pittorica ricchezza d'effetto, gli accenti dell'ombra e della luce, repentini e crudi sulle appiombate pareti.

L'impressione prima che desta l'interno (fig. 650), con le incatenate cornici grige sulle muraglie candide, con lo stacco preciso del rilievo, nella sua dominante sottigliezza, è un'impressione di spazio, di trasparenza, d'unità profonda: tutti i bracci del tempio, compreso il coro, con la tesa sbarra del parapetto che chiude la tribuna, sono di pianta quadrangolare; le cornici, in pietra scura, cinghie scalate in altezza, o semplici cordoni, legano di multiple catene le parti della costruzione ariosa; tra le finestre strette e lunghe e le nicchie delle cappelle si aprono bianchi specchi, riquadrati da cornici e da sovrapposti pilastri; la nota bicroma si ripete nella zona del parapetto che sbarra la tribuna. E lo sguscio perfetto delle cappelle semicircolari, fasciate di grigio sotto il catino, che per la sua bianchezza ravviva il tono della luce, lo strombo profondo, che trasforma in alone, con fantastico effetto pittorico, il sole inquadrato dalla stretta apertura delle finestre, tabernacoli luminosi sopra il dolce smorzato lume delle sottostanti nicchie, dànno un valore, nuovissimo per il Quattrocento, e sottilmente melodico, alla illuminazione di quest'architettura specchio; persino i pennacchi tra gli archi, stupendi nella sagoma lanceolata e nella concavità della superfice, come di vela schiusa al moto dell'aria, eco lontana di bizantine forme, modulano i passaggi della luce, che trionfale s'accentra fra i vortici delle pittoriche cornici, negli occhi al fondo di ogni braccio, coronati dai vasti sottarchi come da un nimbo radioso. Nessuna architettura del Rinascimento desta in noi una così vivida sensazione di armonie luminose come questo vasto elegante edificio in cui trionfa il genio sottile e melodico dell'arte di Siena.

Fig. 649 — Cortona, Particolare della chiesa suddetta.
(Fot. Tavanti).

Accanto alla vasta mole del tempio, chi s'incammina per lo stradello campestre che lo fronteggia, scopre un piccolo perfetto

Fig. 650 — Cortona, Interno della Chiesa suddetta.
(Fot. Alinari).

gioiello architettonico smarrito tra il verde dei campi: una porticina (fig. 651), che dal grado di sbocconcellato sasso innalza,

Fig. 651 — Cortona. Francesco di Giorgio: Porta dell'antica casa di concia, presso la Madonna del Calcinajo. (Fot. Tavanti).

con la grazia agile e nervosa propria alle forme di Francesco di Giorgio, le sue nitide spalle marmoree sotto il robusto capo dai contorni affilati e precisi, coronato di un gemmeo diadema di ovuli e leggiadramente adorno dai nastri del sinuoso scudo. La suprema limpidità delle sagome di Francesco, l'adamantina fermezza dell'intaglio, la forbita eleganza delle proporzioni, sono impresse in tutti gli elementi di questa semplice porta, dal toro cingente il vano, alla flessuosa gola e al piatto listello ferrigno; dal cornicione, slanciato, con la vitalità propria alle sagome del Maestro senese, sotto la spinta che sembrano imprimergli le acute spalle della porta, ai battenti massicci, con semplici rettangolari specchi, tra cui, come nelle adorne porte di Urbino, tende gli ampli bracci una croce. Degna, per la precisione del taglio, come per l'aulica semplicità dell'ornamento, di apparire accanto ai capolavori di Luciano Laurana, che ebbero nella formazione dell'arte di Francesco di Giorgio influsso notevole, questa porta reca in ogni particolare l'impronta del genio profondamente diverso che l'ha composta: gli acuti spigoli, le incisioni profonde, l'incavata gola, sono accenti di vita, articolazioni di un organismo animato, e animato appare il sinuoso scudo, rampante coi nastri sottili, due lunghi striscianti, due brevi appuntati, verso l'architrave della porta, come coleottero lungo le erbe di un prato. La grazia arguta e fiorita di Francesco di Giorgio scoppietta gioiosa in questo fine motivo d'ornato, che scaturisce dalla vita stessa della costruzione.

Mentre Francesco lavorava per Guidobaldo d'Urbino, nel 1482, due suoi garzoni senesi innalzavano sopra disegni del Maestro il tetto della sagrestia di San Francesco in Siena, chiesa che si ebbe più tardi da Francesco di Giorgio l'ornamento di un magnifico portale (figg. 652 e 653), purtroppo ora confinato dalla fronte dell'edificio sopra una parete interna, e perciò privo della unità immediata tra le sue cornici e il rivestimento marmoreo della chiesa. Solo da fotografie ci è consentito ricostruire il sogno dell'architetto, che, dopo aver impresso alla preesistente costruzione slancio d'altezza, intendeva coronarla di un timpano trian-

[Fig. 652 — Siena, San Francesco: Vecchia facciata.
(Fot. Alinari).

golare, espanso come quelli che formano il vertice dei bracci di crociera in San Bernardino, e aprire nella facciata, da lui ricomposta in forme del Rinascimento e vestita di marmi, la porta eccelsa, tra fini aderenti cornici, le cui voci tenui e acute aggiungono impeto al subito rombo delle protese avanzanti ali del timpano. E le zone verdi su bianco, di che l'architetto aveva cominciato a intessere la bicroma veste senese all'edificio, costrette in nastri sottili secondo le proporzioni care a Francesco di Giorgio, scandivan lo spazio della porta, segnandone i gradi in ascesa, e come sostenendone, con le orizzontali catene, lo slancio.

Altri rinnovamenti di antiche chiese diresse Francesco di Giorgio, le cui forme possiamo agevolmente riconoscere nella porta della pieve di S. Pietro Apostolo a Trequanda (fig. 654) presso Siena, slanciata sotto l'antico arco bicromo. Così, entro l'arcone centrale di Santa Maria Novella, si apre, ampia e grandiosa, la porta dell'Alberti, ma a Trequanda la nuova elegante costruzione quasi raggiunge, nello slancio in altezza delle sue agili spalle piallate e del forte timpano corroso, il vertice dell'arco. Di qualche anno anteriore alla porta di San Francesco, dal frontispizio ben più massiccio e potente, la porta di Trequanda ci richiama, nella sua fine struttura, come nei piedistalli a gradi inflessi degli stipiti, e negli orli tenui, preziosi, delle cornici, la facciata della Casa del Comune a Jesi.

Il classico tipo di portale prediletto dal Maestro senese inquadra la Madonna col Bambino e i due Santi nell'edicoletta dell'Arciconfraternita della Santissima a Siena (fig. 655); filigrane di tenuissimi fregi azzurro e oro compongono la signorile bicromia del tabernacolo, sorretto da una mensola in forma bizzarra di coleottero, creata da questo fantastico animatore di linee mediante una palmetta, un sinuoso scudo e flessibili ritorte volute.

A un discepolo di Francesco di Giorgio, che intorno a sè ingiustamente raccolse per lungo tempo fama maggiore di quella del glorioso maestro, e cioè a Baldassarre Peruzzi, ancor oggi s'attribuisce una delle più eleganti e tipiche architetture del Rina-

scimento senese, la loggia pensile nel palazzo della Ciaia (fig. 656), ora dei Tribunali, a Siena, che in ogni suo tratto rispecchia la

Fig. 653 — Siena, San Francesco. Francesco di Giorgio: Portale. (Fot. Lombardi).

fisionomia dell'arte del nostro architetto. Da quale mano, se non dalla sicura e agile di Francesco di Giorgio, furon stagliati,

Fig. 654 — Trequanda (presso Siena). Francesco di Giorgio: Portale.

Fig. 655 — Siena, Arciconfraternita della Santissima.
Francesco di Giorgio: Tabernacolo — (Fot. Lombardi).

sul cielo di Siena, gli archi ampli metallici e tesi che reggono sopra affusate colonne questo spazioso velario, espanso dai fiotti dell'aria tra le ferrigne armature? Come nel chiostrino pensile della casa di Santa Caterina, le colonne s'impostano sopra un alto zoccolo, ripiegato a formar i lunghi cippi dei piedistalli, affinità di schema che accentua il contrasto fra lo spirito delle due opere, fredda nella sua compostezza la costruzione attribuita ragionevolmente al Peruzzi, con l'arco piatto a raggiera di cotto, come si vede nelle architetture del Federighi, e le cornici tra i piani profilate in doppio cordone; animata quasi dalle voci del vento che inturgidisce le vele, superba nello slancio ardito degli archi, nel vigore della metallica struttura, nella robusta flessibilità della trama, genialmente composta per il dominio aereo in cui sorge, la loggia di palazzo della Ciaia: nessun esempio, nell'arte italiana del Quattrocento, di portico pensile così gioiosamente librato all'aria che l'invade, così vibrante, nella sua resistenza, sopra i metallici sostegni, così lieve e aggraziato, nonostante la sua ampiezza e il suo vigore. Anche la bicromia, grigio su bianco, accentua l'aspetto ferrigno dell'armatura, proprio dell'arte senese, da Jacopo e dai suoi precursori gotici a Francesco di Giorgio: grige sono le colonne, i pilastri binati e sovrapposti negli angoli, le incisive cornici della trabeazione e degli archi, tra cui s'appuntano, messi in valore dal vivido stacco coloristico, i tipici lanceolati pennacchi. Le adorne porte del palazzo comunale di Jesi e della *Domus Verronum*, e più, l'altare della madonna del Calcinajo, con le mascherette negli specchi dei pilastri e i capitelli popolati di scherzosi gnomi cariatidi, cui l'arguto senese ha forbiciato gonnellette entro grandi foglie, tornano al pensiero di chi osservi la fiorita decorazione sparsa tra i larghi vuoti del capitello (fig. 657), vera campana di bronzo dagli orli espansi e robusti, cinta, sopra il collarino, da un diadema di foglie arricciate e flessibili, con vertici cadenti sull'acuto profilo di lancia della nervatura mediana, come nel mirabile frammento di rilievo scolpito a decorazione del palazzo di Gubbio, e da noi pubblicato. Mensole acuminate

Fig. 656 — Siena, Palazzo della Ciaja, ora dei Tribunali. Francesco di Giorgio: Loggia. (Fot. Lombardi).

come pugnali e strette per anelli a turgidi steli, da cui escono, formando voluta rovescia, bacche in foggia di boccioli d'acacia,

Fig. 657 — Siena, Capitello nella Loggia del palazzo della Ciaja.

sorreggono pannocchie e maschere, chiavi dell'abaco: i vasi ferrigni dei capitelli d'altare a Cortona e le aguzze mensole che

qui reggono maschere, sono variazioni di una stessa fantasia, e sono affini, pur nella diversità del lavoro. La volubile briosa fantasia del decoratore della Madonna delle Nevi e del palazzo d'Jesi ha creato il metallico ornamento dei capitelli e dei peducci (fig. 658), all'unisono col carattere dell'agile costruzione, che dalla superiore loggia di Palazzo Comunale si vede sorgere, aerea pergola, sul pittoresco frastaglio dei tetti.

Nei suoi ultimi anni, Francesco di Giorgio lavorò a gettar bronzi: sono a tutti noti gli angeli (fig. 659 e 660) ai lati del tabernacolo di Lorenzo Vecchietta, scattanti e acerbi, a seguito degli angioletti (fig. 661) prima foggiati per l'altar maggiore del Duomo di Siena, con ardimento elegante di voluta, come le celebri campanelle dei palazzi senesi, con grazia di volti giocondi, sotto la roteante corolla del candelabro. Agli ultimi anni dell'architetto risale anche il disegno per la decorazione della sagrestia nella chiesa del Carmine (fig. 662), finita da Vannuccio Biringucci, dopo la morte del Maestro. Un arco di forte plastico rilievo, ponte tagliato nel vivo della pietra, divide la sala in due campi protetti da seriche vele. L'architetto scandisce lo spazio dell'aulico fregio (fig. 663) con la mirabile alterna teoria di cestelli in forma di coppe e di cespi foggiati a vaso, similmente composti nelle loro cadenze, — la caduta dal cespo di due penduli vertici di foglie; di due grappoli d'uva, come aurei pendenti, dall'agile coppa, opposta allo scatto di due foglie dai piedistalli di entrambi —: strette da cinghie, le inferiori foglie drizzano, con furia di sibilanti aspidi, gli apici attorti, per roteare, tese e affrontate, in vertiginoso mulinello. A nessun architetto, se non forse, nel secolo decimosettimo, al sottile bizzarro armonioso Francesco Borromino, corre per raffronti il nostro pensiero davanti a queste modanature di pilastri che si ripiegano a stampar sulla parete il sinuoso profilo dei cornucopii reggenti l'abaco. E come dalla campana del capitello donatelliano del pulpito di Prato s'affaccia il noto folleggiante putto, l'abaco di queste colonne (fig. 664) ha per chiave una testa infantile aggiogata al greve scudo pendulo. Fantastici doppieri, i cornucopii, che nei

frammenti di capitello agli angoli della sala aggruppan le frutta festose, s'innalzano verso la danza figurata del fregio.

Fig. 658 — Siena, Peduccio nella Loggia del palazzo della Ciaja.

I disegni, profilati da un tratto a penna agile e sicuro, sono preziosi a chi voglia conoscere l'opera dell'architetto senese; il

Fig. 659 — Siena, Cattedrale.
Francesco di Giorgio: Angelo presso il tabernacolo di Lorenzo Vecchietta.
(Fot. Lombardi).

Fig. 660 — Siena, Cattedrale.
Francesco di Giorgio: Angelo presso il tabernacolo di Lorenzo Vecchietta.
(Fot. Alinari).

Gabinetto degli Uffizi e la biblioteca vaticana possiedono ricchi documenti delle fonti a cui la vivida fantasia di Francesco

Fig. 661 — Siena, Altare della Cattedrale. Francesco di Giorgio: Angelo.

traeva alimento: impressioni di Roma, dell'Umbria, della Campania, ricordi di forme classiche e medievali, insieme a schizzi

Fig. 662 — Siena, Chiesa del Carmine. Francesco di Giorgio e Vannuccio Biringucci: Sagrestia.

Fig. 663 — Siena, Sagrestia della Chiesa del Carmine: Particolare del fregio.

Fig. 664 — Siena, Sagrestia della Chiesa del Carmine: Capitello.

di nuovi edifici, tra cui notevole, nel Gabinetto degli Uffizi, il foglio n. 1437 (fig. 665), con studi per un altare. Come presso il tabernacolo di Lorenzo Vecchietta nel duomo di Siena, due angeli dalle acute ali reggon doppieri ai lati di una fastosa edicola, in cui s'annicchia, sotto lo scroscio di raggi di un'ampia conchiglia, la statua della Vergine, benedetta dall'Eterno, che s'affaccia all'orlo della trabeazione, come a un parapetto, tra due teste incuriosite di cherubi altalenanti sulle alette a punta; due acroteri sugli orli della trabeazione, un terzo cherubo appollaiato al sommo della cimasa, una predella con bassorilievi, una mensa retta da balaustre simili a quelle dei sedili marmorei nel palazzo d'Urbino, completano il ricco altare, che nello studio improvvisato sul verso del foglio (fig. 666) è corso, lungo la cimasa, da una serie di cherubi, da un rapido fruscio d'ali.

Sfogliare il codice della biblioteca Magliabechiana vuol dir godere nei suoi più vividi aspetti l'arte dell'architetto senese: colonne (fig. 667), vestite dell'ornato capriccioso e rado prediletto dal maestro, profilano sulle pagine lo snello fusto, le fini volute dai cornucopi, le frangiate pannocchie, l'ala veemente dell'abaco; capitelli corinzi (fig. 668), di tipo classico, spiegan la flessuosa grazia, propria dell'arte senese, nello slancio delle volute, nella floreale beltà delle curve, disposte secondo il ritmo agile degli ornati eseguiti su modelli di Francesco, mentre il composito si trasforma in una delicata testina muliebre dai limpidi occhi, sgranati sotto la deliziosa acconciatura di corimbi, di nastri, di volute fogliacee: espressione nuova, questa leggiadrissima fanciulla senese, che porta il diadema di ovuli come greca canefora il cestello, del confronto tra la modanatura architettonica e la forma umana, nato dal suolo greco, sfiorito per lunga e arida ripetizione traverso i secoli. Le porte (fig. 669), disegnate in una pagina del prezioso codice, richiamano i palazzi di Urbino e di Gubbio e il portale di San Francesco; una fortezza (fig. 670), sopra l'altura dominante un porto, snoda i rotuli delle sue torri merlate, e sembra trascinar al seguito di ferrigni rulli chiese e palazzi disposti in simmetria, ali divergenti da

Fig. 665 — Firenze, R. Galleria degli Uffizi, Gabinetto di stàmpe e disegni. Francesco di Giorgio: Studio d'altare.

Fig. 666 — Firenze, R. Galleria degli Uffizî, Gabinetto di stampe e disegni. Francesco di Giorgio: *verso* del disegno precedente.

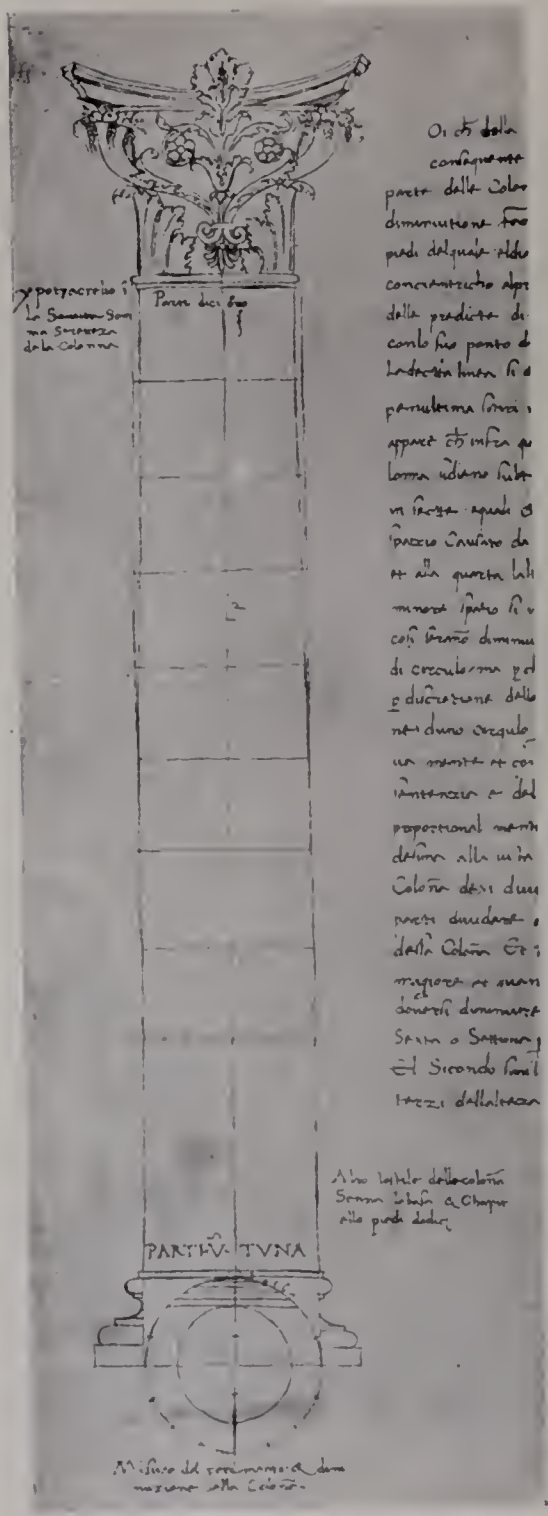

Fig. 667 — Firenze, Biblioteca Magliabechiana.
Francesco di Giorgio: Disegno
(dal codice strozziano 1367).

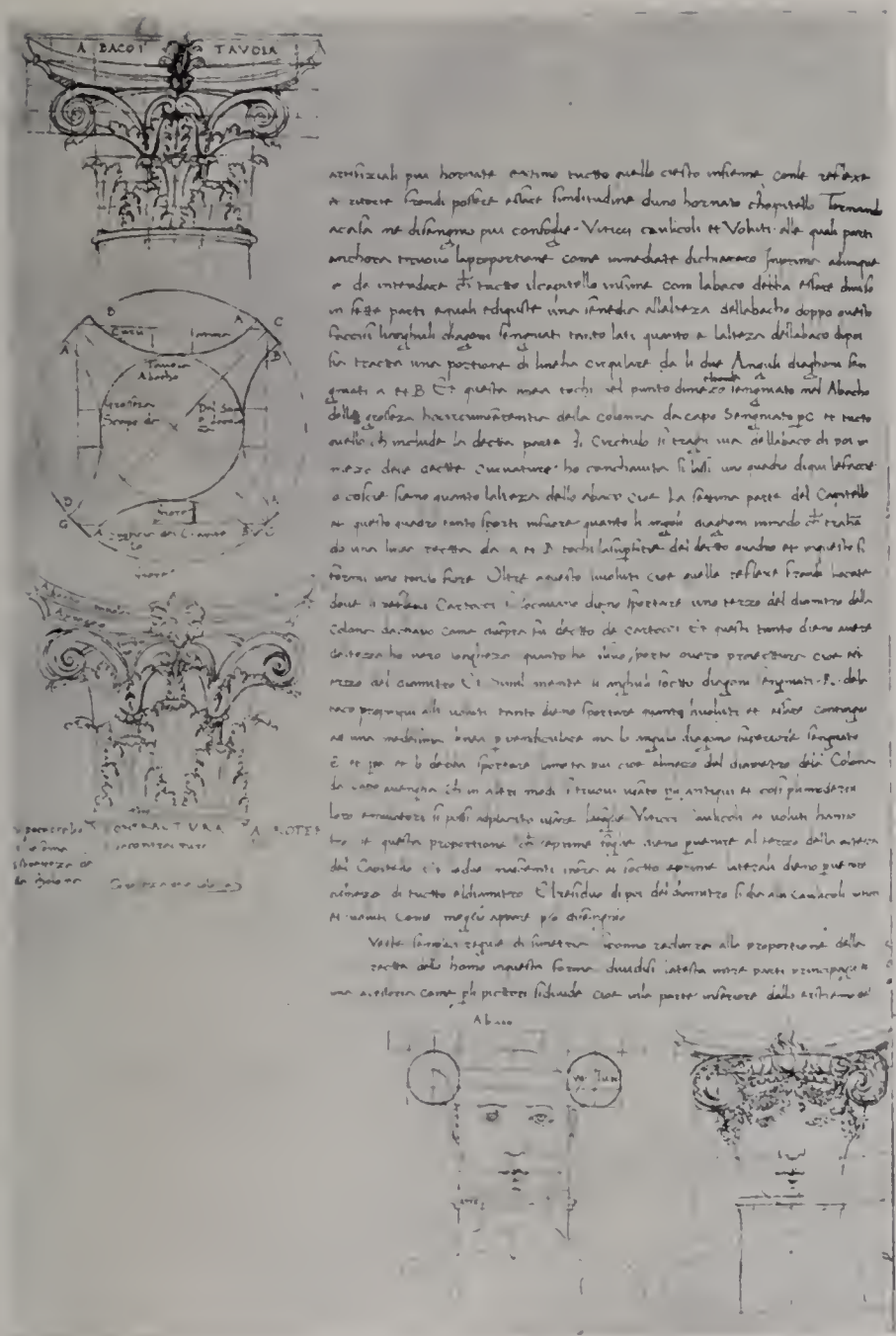

Fig. 668 — Firenze, Biblioteca Magliabechiana.
Francesco di Giorgio: Disegno (dal codice suddetto).

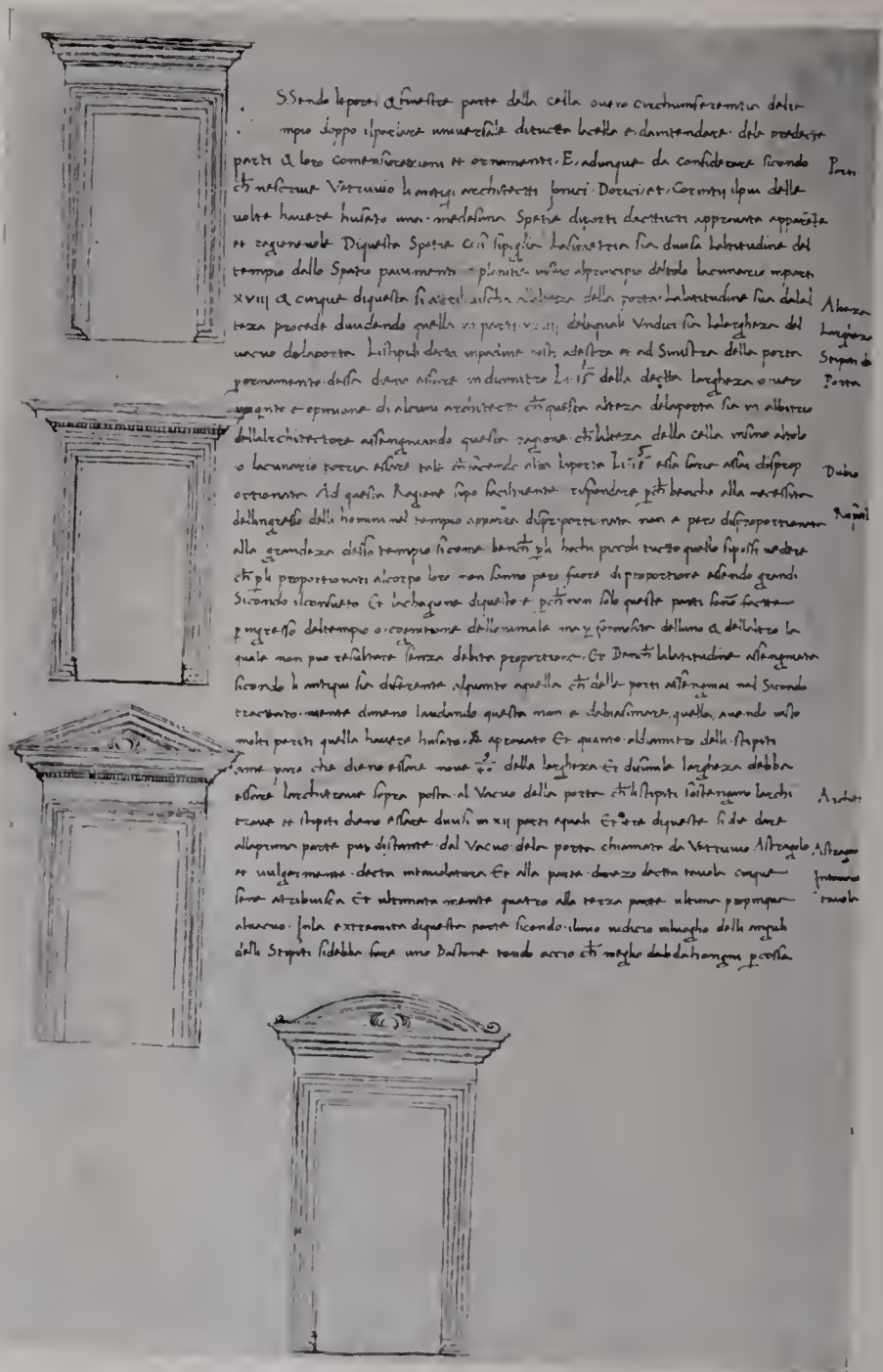

Fig. 669 — Firenze, Biblioteca Magliabechiana.
Francesco di Giorgio: Disegno (dal codice suddetto).

quel capo; snelle cilindriche torricciole, cuspidate al sommo, s'appuntano come stendardi ammainati dal vento attorno alla torre

Fig. 670 — Firenze, Biblioteca Magliabechiana.
Francesco di Giorgio: Disegno (dal codice suddetto).

maggiore, in un giulivo apparato di festa. Indimenticabili, queste piccole serrate visioni prospettiche aperte dalle pagine del trat-

tato militare: esempio tipico, nella pagina illustrativa del funzionamento delle mine, la città (fig. 671) chiusa nel blocco delle sue mura, con simmetriche quinte, attorno a un edificio poligonale, di turrite costruzioni, acute agli angoli, nitide nelle pareti, come se tagliate di colpo, da una precisa macchina, entro blocchi di cristallo o di ghiaccio: l'impressione che proviamo davanti alle facce esterne di Santa Maria di Cortona si ripete davanti a questo scenario di case, che s'affacciano alle mura coi mille occhi aperti delle finestre e dei loggiati, quasi tendendo sugli alti piedistalli le acute quadrangolari forme. Simili case turrite occhieggiano nel fondo di uno studio di chiusa a illustrazione del codice Saluzzo, n. 148, appartenente alla Biblioteca torinese del Duca di Genova, bella e curata copia, per opera dell'autore, del trattato sui pondi leve e tirari (codice laurenziano, n. 361, serie Ashburnham). E come nel rappresentare, sulle pagine del codice Magliabechiano, in vive immagini i rapporti numerici tra i membri del corpo umano e le colonne, Francesco di Giorgio spiega la grazia briosa e lieta della sua arte, così, sulla prima pagina dei due codici ora citati, disegna, quasi scherzando, la pianta di una città attorno a un'arguta figuretta di monello senese, che nasconde i ricci della bella testina in un elmo figurante il principale torrione di un castello. La stessa differenza che passa tra la scrittura rapida noncurante della minuta e la scrittura accarezzata della copia, passa tra le due piacevoli figurine. Manca, nel codice laurenziano, l'iniziale miniata, che nel codice Saluzzo dà luogo a uno dei più bei saggi di alluminazione compiuti da Francesco di Giorgio, a una fioritura rigogliosa animata di fregi.

Spirito versatile, espressione viva dell'unico sogno di bellezza da cui nasce il fiore divino dell'arte, Francesco di Giorgio, architetto, pittore, scultore, spiegò la sfavillante ricchezza delle proprie doti negli edifici, come nelle miniature, suoi capolavori pittorici; gettò medaglie, e compose con medaglistico ritmo, a illustrazione del codice d'Alberto Magno, i tondi con lotte d'Ercole; scultore, sembrò perseguire le ricerche pittoriche tentate per altra via da Leonardo, costellando di lumi gli sfondi scabri dei

Fig. 671 — Firenze, Francesco di Giorgio· Disegno (dal codice suddetto).

suoi rilievi, traducendo in scia luminosa il volo delle folaghe nel freddo cielo aperto fra rocce nivali sul capo di Girolamo orante.[1] e in parvenze di lunare cielo dantesco gli angeli fruscianti con le nuvole e i veli attorno alla croce,[2] traendo dal bronzo un atomico sfavillio di scintille. Alla delicatezza dei fondi, fioriti, nella *Flagellazione* perugina (fig. 672), di steli architettonici nitidi diafani e lievi, come immersi in lunare atmosfera, l'artista senese unisce una potenza titanica e quasi selvaggia di modellato, nelle atletiche forme dei nudi seduti presso la scala dell'aula in cui si flagella Cristo, o delle orde fuggenti nello stucco della *Discordia*, forme abbozzate con foga, aspre e incompiute: il conterraneo d'Jacopo si avvicina a Michelangelo in queste sculture angolari e sfaldate, pur imprimendo alle facce dei suoi prismi scintillanti l'ondosa fluidità della linea senese, che ne accentua l'impressionistica indeterminatezza. Si profilano nei fondi prospettiche vedute di palagi con alte finestre di classica sagoma e affilate cornici, di lunghe colonne e zampillanti archi, memori ancora, nelle proporzioni, dello slancio gotico: sottigliezza di proporzioni che aumenta nelle pitture e trasforma in steli di giglio le colonne della casa di Maria, nell'*Annunciazione* del Museo di Siena (fig. 673). Intagliatore in legno, disegna tarsie prospettiche per il palazzo ducale d'Urbino; scultore in marmo, crea un capolavoro noto finora sotto il grande nome di Desiderio, e cioè il busto supposto di una principessa d'Urbino, proveniente dalla casa Barberini, ricca di opere urbinati, al Museo Federigo.

La rapidità del movimento indietreggiante e nervoso, la finezza della cute, la ricca fervida onda della capigliatura spiegano la tenacia dell'antica attribuzione, che pure presenta molti punti oscuri: al portamento della figura altera, dallo sguardo acuto lungimirante, manca l'incantevole monellesco brio dei tipi di Desiderio, di Marietta Strozzi, ad esempio, l'arguzia ardita dell'espressione, essenzialmente fiorentina; l'occhio è oblungo

---

[1] Parigi, raccolta Dreyfuss.
[2] Venezia, chiesa del Carmine.

sotto il velo di palpebre delicate, non turgido aperto balenante, come sempre nelle opere del Fiorentino; s'addensa, granulosa e

Fig. 672 — Perugia, Pinacoteca Vannucci. Francesco di Giorgio: *La Flagellazione*. (Fot. Alinari).

scabra, la stoffa che s'increspava laminare, sottile serica sulle forme di Desiderio, riflettendone la nervosa struttura. La rico-

Fig. 673 — Siena, Accademia. Francesco di Giorgio: *Annunciazione.*
(Fot. Lombardi).

struzione dell'opera di Francesco di Giorgio ci consente ora di comprendere la differenza essenziale tra questo marmo e i marmi del Fiorentino; ci spiega l'oblungo disegno del volto e delle palpebre, di senese eleganza, la squisita acconciatura delle chiome, rivi di spuma, arginati a stento da giri di nastro e ritmicamente disposti; l'ornato architettonico della veste, quale mai non si vede nell'opera di Desiderio, composto di perle e di spire di nastro attorno a un grosso cordone; la morbidezza quasi leonardesca delle pieghe sul braccio. Con questa immagine incantevole per la sua grazia delicata e altiera, la sua aristocratica finezza, Francesco di Giorgio prende posto nel libro principe della scultura italiana. Genio universale, è anche per questa sua dote una delle figure più rappresentative del nostro Risorgimento, e della propria luce avviva e intorno a sè raccoglie gli astri minori della Rinascita senese.

* * *

Fido collaboratore e seguace di Francesco di Giorgio, compagno al famoso architetto nella dimora ad Urbino, fu Giacomo Cozzarelli, il noto delicato scultore, che nella chiesa dell'Osservanza (fig. 674) tradusse il ricordo del San Bernardino urbinate. La oblunga cassa della chiesa, guarnita di rosso dalle fitte cornici in cotto, percorse da una serie graziosa di mensolette, quasi orlo di minute piume, e chiuse da una sottil frangia di dentelli; e i due sovrapposti rulli della cupola, cinghiati da seriche zone di cornici, riflettono i moduli di Francesco di Giorgio, in un organismo meno complesso e meno serrato, manchevole di misura nel rapporto fra i grossi pilastri e il timpano sottile. Il tiburietto, culmine della cupola cilindrica nella chiesa urbinate degli Zoccolanti, nota vivida e gaia, è soppresso nella chiesa dell'Osservanza, come sono aboliti i corti bracci di crociera, che nei templi di Urbino e di Cortona accentuano, arti di un corpo vivente, l'effetto di slancio. Significativo il confronto tra le due cupole, a primo aspetto simili, per dimostrare la differenza di spirito fra i due artisti: graduati in altezza e rientranti fra le pittoriche dense cornici, i rulli che compongon la cupola di San Bernardino si aggiran festosi

Fig. 674 — Siena. Giacomo Cozzarelli: Chiesa e convento dell'Osservanza.
(Fot. Alinari).

attorno alla cupoletta, con grazia vivace e leggiera, mentre quelli dell'Osservanza, cinti da un fregio sottile di liste e dentelli, si svolgon rasati, con dolce tranquilla monotonia di luci, sotto la lieve spiovenza del tetto. Ammirevole, nel signorile semplice contorno delle porte e delle finestre fasciate di ampie candide bende, è il cortile del chiostro, con la bella regolarità degli spazi tra le aperture, la sagoma oblunga delle finestre, sorrette, nel piano superiore, da mensole, e simili a grandi quadri fra cornici lisce, rettangolari: la finestra mediana, centinata come la porta, è come essa cinghiata, al sommo degli stipiti, da zone parallele, che disegnano ai pilastri un liscio capitello. In perfetta armonia con le figure sospirose e delicate di Giacomo Cozzarelli si presenta, questo tranquillo cortile, nella sua claustrale lindura.

Anche più vicini alle forme urbinati di Francesco di Giorgio sono gli armadi nel coro della chiesa (fig. 675), composti come alti scanni con dossale e base a specchi, ornamento di lettere nel fregio, di foglie d'acanto e di bacche scattanti da filiformi arabeschi, nei capitelli delle scanalate lesene, di borchie lucenti, come grosse perle, agli sportelli e lungo gli orli dello zoccolo, reminiscenza, anche questa, urbinate. E come nel chiostro, si notano nell'architettura di questo lineato mobilio l'ordine tranquillo, lo spirito delicato, la diminuita vivacità del contorno che distinguono dall'arte del Maestro quella dell'eletto seguace.

Edificio nato da disegno di Giacomo Cozzarelli fu palazzo Petrucci (fig. 676), detto del Magnifico, in Siena, famoso per le campanelle bronzee ai lati della porta (fig. 677), che, nella sua guarnizione di lastre chiodate e di corridietro intrecciati a fitta complessa catena, è un altro capolavoro dell'arte d'intaglio senese. Le cornici marmoree, a differenza che nei portali sulle facciate di Francesco di Giorgio, mancano di basamento e risultano all'occhio alquanto monotone, entro il contorno segnato dal piatto listello dell'orlo. La porticina (fig. 678) d'ingresso dal cortile angusto alla scala, eco di forme urbinati, ripresenta la linea marcata, la paziente studiata serie di perline e fusernole, la semplicità signorile degli armadi nel coro dell'Osservanza; e la

larghezza alquanto greve delle basi e dei capitelli di lesena in quel coro riappare nello zoccolo di base e nei capitelli del teso

Fig. 675 — Siena, Chiesa dell'Osservanza. Giacomo Cozzarelli: Armadi.

arco a manico (fig. 679), ricordo gotico insolito all'arte di Siena; a tutto il cortile, e più all'interno dell'edificio, la traduzione, affidata ad aiuti, comunica aspetto greve e cupo, insolito allo

scultore, che ne diede, sulle orme di Francesco di Giorgio, il disegno. Le mensolette del cornicione, le frange dei fitti dentelli,

Fig. 676 — Siena. Giacomo Cozzarelli: Palazzo del Magnifico. (Fot. Lombardi).

le proporzioni finemente stirate in lunghezza delle finestre, tra cui s'impennano come profili di fantastici uccelli le campa-

nelle bronzee del piano superiore, richiamano le cornici minute dell'Osservanza e l'interpretazione delle forme elette di Francesco di Giorgio per opera del seguace.

Il cornicione in terracotta, sorretto da una teoria di mensole

Fig. 677 — Siena, Palazzo Petrucci: Porta.

e frangiato da minuti dentelli, avvicina alla chiesa dell'Osservanza il palazzetto Venturi, dove tuttavia le finestre a centina hanno cornici complicate di pilastrini scavati a specchio, come i pilastri del cortile nel palazzo del Magnifico, e di lunette con orli inflessi, e il portone s'adorna di una fiorentina raggiera di bugnato.

Fig. 678 — Siena, Palazzo del Magnifico: Porta d'accesso alla scala.

Fig. 679 — Siena, Palazzo del Magnifico: Porta d'ingresso al cortile.

Scavata a specchio, fra sottili bastoncelli marmorei, è anche la trabeazione di una porta (fig. 680), eseguita da scalpellini

Fig. 680 — Siena, Convento dell'Osservanza: Porta.

sopra disegno di Giacomo Cozzarelli, nel convento dell'Osservanza, slanciata, con larghe lineari cornici e nel fregio uno scudo

tra angui di nastro snodate in simmetria. Simile tipo di porta, tradotto con assai maggior cura e nitore, si disegna sulla facciata

Fig. 681 — Siena, Palazzo dei Tribunali: Porta.

del palazzo della Ciaia (fig. 681), di fronte alla loggia di Francesco di Giorgio, facciata affine ai tipi del Maestro, ma con una

sottigliezza e minuzia di linee a lui ignota, un accostamento tra le aperture contrario alle regole espresse nel trattato di architettura, un'eleganza compassata e preziosa di fini lignei telai. Basta volgersi dalla fronte del palazzo e dalla porta decorata con parsimonia squisita, alla loggia coi suoi archi ampli e leggieri, per sentire come alle prime manchi lo slancio, la robusta vita delle forme create da Francesco di Giorgio.

Il profilo tranquillo, curato e un po' monotono dell'Osservanza, le cornici eleganti e piccine, si ritrovano nella porta della chiesa di Fontegiusta (fig. 682). Nonostante l'ordinazione fatta il 27 maggio 1484 ai muratori Francesco di Cristoforo de' Fedeli e Giacomo di Giovanni, ambedue da Como, la porta adorna di preziose cornici marmoree, che recano in Siena, impicciolite, vestite di tenui ricami, dentellate nella trabeazione da ovuli, sgusci e foglie, come nel palazzo di Gubbio, le olimpiche forme di Luciano Laurana, può supporsi eseguita sopra disegno di Giacomo Cozzarelli, poco dopo il ritorno da Urbino. I rilievi di Urbano Cortonese, Madonna tra angeli e ghirlande, disordinati, grossi, distribuiti con la mancanza di logica caratteristica all'opera del povero tagliapietra, offuscano la composta leggiadria delle modanature marmoree.

Il dominio dell'arte di Francesco di Giorgio sull'architettura senese del Quattrocento si palesa anche nelle arcate del Rinascimento lungo le navi della chiesa dei Servi (fig. 683), sorrette da colonne di granito, e nelle semicircolari nicchie delle cappelle scavate entro lo spessore del muro. La massività delle colonne, l'arricciatura dei grossi fogliami non consentono di accogliere l'attribuzione del restauro quattrocentesco di S. Maria de' Servi al grande architetto, del quale sono ricordi evidenti anche nell'ornato dei capitelli (figg. 684 e 685), stretti da un'alta fascia, adorna di sgusci, frondi, delfini, tridenti e fiori, intorno alla campana, da cui trabocca un'ampia corona d'ovuli, di annodate foglie, di volute ioniche.

Dell'antico socio di Francesco di Giorgio, Neroccio Landi, ricercato pittore di pallide traslucide rasate forme, ricordiamo

Fig. 682 — Siena, Chiesa di Fontegiusta: Porta.
(Fot. Lombardi).

Fig. 683 — Siena, Chiesa de' Servi.
(Fot. Lombardi).

Fig. 684 — Siena, Chiesa de' Servi: Capitello.
(Fot. Lombardi).

Fig. 685 — Siena, Chiesa de' Servi.
(Fot. Lombardi).

il monumento al vescovo Tommaso del Testa Piccolomini in Siena (fig. 686), a lui commesso il 4 febbraio 1484, secondo le istruzioni date l'anno avanti agli scultori Vito di Marco e Lucillo di Maestro Marco. L'angusto vano, riduzione al minimo della tradizionale camera funebre, richiama, anche per la fiorentina divisione della parete di fondo in specchi marmorei, il sepolcro di Cristoforo Felici in S. Francesco di Siena, scolpito dal povero seguace di Donatello, Urbano da Cortona, ma è composto con equilibrio e garbo ignoti al piccolo Cortonese, e adorno di candelabre classiche nei pilastrini, di seriche volute nelle mensole, di studiati eleganti fregi nella trabeazione: clipei e tralci di frutta, raccolti in mazzolini radi così da ricordare i festoni-monile che i maestri senesi sciorinarono lungo i camini e le volte del palazzo d'Urbino. Ma ogni particolare della decorazione si sottrae alla vita che anima le forme di Francesco di Giorgio; l'inguantata signorilità di Neroccio si palesa nel disegno dei clipei raggiati e dei nodi di nastro del fregio, come nella cute del morto e nella disposizione del sudario aderente al sarcofago, come nelle curve preziose dello scudo, che due nudi serici putti espongono al popolo dall'alto dell'adorna costruzione.

Intorno a Francesco di Giorgio si stringono in lunga catena gli apparatori di chiese e palazzi senesi, che dei motivi prediletti del Maestro tessono trame ricche e gioiose.

Giovanni di Stefano, autore, con lo stesso Francesco, degli angeli portacandelabro ai lati del ciborio di Lorenzo Vecchietta nel duomo di Siena, richiama, nell'edicola di Santa Caterina (fig. 687) in San Domenico, nonostante lo sviluppo delle cornici e l'alto rilievo delle campane di frutta chiuse fra l'arco e i pilastri dell'edicola, le forme di Francesco di Giorgio, che lo scultore seguì in Urbino. E sebbene il peso degli ornati, grossi attorno all'arco, informi e mal connessi nella trabeazione, si opponga ai modelli del grande Senese, l'edicola con la bella unità fra l'altare decorato di specchi e la pala coronata di timpano sporgente, con l'agile gradazione tra il prospettico sfondo del ciborio e l'aggetto dell'altare, adorno zoccolo,

Fig. 686 — Siena, Duomo. Neroccio Landi: Tomba del vescovo Tommaso del Testa Piccolomini. (Fot. Anderson).

nobilmente decora la cappella di Santa Caterina in San Domenico di Siena.

Tra gli immediati seguaci di Francesco di Giorgio furono Vannuccio Biringucci (1480-1539 [?]), autore del trattato della

Fig. 687 — Siena, Chiesa di San Domenico.
Giovanni di Stefano: Edicola nella cappella di Santa Caterina.
(Fot. Lombardi).

Pirotecnica, traduttore dei disegni di Francesco di Giorgio nella decorazione della sagrestia del Carmine a Siena, e Ventura di ser Giuliano Turapilli (1478-1521), al quale il 21 novembre 1496 fu commessa la decorazione dell'oratorio superiore di San Bernardino (fig. 688), pareti e soffitto: «uno palcho riquadrato in quello modo e forma che sta uno quadro che al presente è in detta com-

Fig. 688 — Siena, Oratorio di San Bernardino: Vannuccio Biringucci: Decorazione di soffitto e pareti.

pangnia, fatto per esso Buonaventura, che à a entrare in esso palcho cor uno cherubino per ciaschuno quadro di rilievo di car-

Fig. 689 — Siena. Oratorio di San Bernardino. Giuliano Turapilli: Soffitto.

tha pesta, e più uno cornicione che ricigna la compagnia drentto. ciò è fregio, architrave e cornicie ». Intenso si apre l'azzurro nel soffitto della sala (fig. 689), sul fondo dei cassettoni, che fra auree

intrecciate spire si stendono piani, riquadrati da cornici di perle, di foglie, di semplici bacchette dorate, chiudendo nel centro una rosa composta dalle scintillanti ali di un serafino. E la decorazione delle pareti, tra i più belli esempi di addobbo senese, è una soave fioritura di fregi d'oro vecchio su fondo azzurro tenue e morbido, quasi panno sbiadito: uccelli tra zampillanti fogliami s'annidano sulle candelabre dei pilastri (fig. 690), genietti alati sorreggono, nel fregio della trabeazione, tondi tra le aperte braccia, e agganciano, con le terminali volute fogliacee, auree tabelle. Ritorna, nelle candelabre, il metrico motivo dei pendenti, caro a Francesco di Giorgio, e le volute che si scatenano elastiche dal giglio sbocciante nel mezzo del capitello sembrano prender lo slancio per una giostra turbinosa. Anche la signorile grazia della colorazione, coi suoi toni smorti d'azzurro e d'oro, evoca la bicromia del tabernacolo composto da Francesco per l'Arciconfraternita della Santissima a Siena.

Prossima a Francesco di Giorgio, e probabile opera del Turapilli, è la bella cornice bicroma che racchiude il tabernacolo della Madonna di Lippo Memmi nella chiesa dei Servi in Siena, adorna, negli specchi azzurri dei pilastrini, di snelli vasi, cui s'innestano trame di nastri, di monili, di filiformi steli, tenui preziosi piedistalli al vaso ardente sotto il capitello adorno di frondi e bacche increspate. Simili candelabre, formate da vasi sopra vasi, si vedono sui margini della *Natività* dipinta da Francesco di Giorgio per San Domenico di Siena, e riappaiono nelle tarsie di una porta del palazzo d'Urbino: il fregio di conchiglie, festoni, nastri in balia dell'aria; le crespe bacche e i gigli stretti da lacci alle volute di flessuoso scavo, sono un'eco viva e fedele, anche per il ritmo, della voce lieta di Francesco di Giorgio.

Miniaturistiche finezze portò l'intagliatore Antonio Barili (1453-1516) nei fioriti briosi arabeschi delle sue candelabre (fig. 691), percorse quasi da un fresco mormorio di fontane per le linee zampillanti e leggiere dei cespi di foglie, popolate di uccelli, di genietti graziosamente beffardi, di ben modellate figurine entro tenui girali, di chimere e di maschere, che intrec-

Fig. 690 — Siena, Oratorio di San Bernardino.
Giuliano Turapilli: Particolare di pilastro e di fregio.

Fig. 601 — Siena, Accademia. Antonio Barili: Candelabre.
(Fot. Alinari).

ciano con grazia preziosa gli strascichi lineati da steli in fiore. Lo spiritoso maestro ha creato un capolavoro dell'intaglio senese nel cofano del Palazzo Comunale (fig. 692) della sua città, dove i fondi baccelli, i raffi delle ali, i cartocci barocchi degli scudi, l'ondata sagoma delle zampe leonine, puntellate con impeto sulla

Fig. 692 — Siena, Palazzo Comunale. Antonio Barili: Cofano. (Fot. Lombardi).

base fragile e vacua, trama di rade paglie nel vuoto, le volute eleganti del coperchio, l'agile forma della lupa, tesa all'unisono con l'acuta affilatezza delle sagome, raccolgono a un tempo l'eredità antica del movimento incatenato istantaneo di Giovanni Pisano, e la recente eredità di Francesco di Giorgio. Pollaiolo senese, il Barili continua la grande tradizione della propria terra, nello sfavillio delle luci sugli acuti profili, nella vitalità inesausta delle forme, nell'effervescente brio dell'invenzione.

Di questi decoratori il più fecondo e il meno fido a Francesco fu Lorenzo di Mariano, detto il Marrina (1476-1529), scul-

tore di capitelli nell'atrio e sulla scala di palazzo Piccolomini (fig. 693), autore del prospetto della libreria Piccolomini in duomo, dell'altare di marmo nella cappella di S. Andrea Piccolomini in San Francesco di Siena, a lui commesso il 4 settem-

Fig. 693 — Siena, Palazzo Piccolomini.
Lorenzo di Mariano, detto il Marrina: Peduccio.

bre 1504, e di altari nelle chiese di Fontegiusta (1517) e di San Martino (1522). Dal tenue filigranato ricamo di steli fioriti e dalle sagome preziosamente sottili della porta marmorea (fig. 694) nell'Accademia di Belle Arti a Siena, e dal sinuoso rilievo dei capitelli Piccolomini, ancor vicini alle forme diffuse da Francesco di Giorgio, egli passa alla fitta chiassosa abbondanza dei fregi

che rivestono il prospetto della libreria Piccolomini (fig. 695), nel duomo senese: due larghe arcate, trabeazioni e pilastri ristam-

Fig. 694 — Siena, Accademia. Lorenzo di Mariano detto il Marrina: Porta. (Fot. Alinari).

pati sul fondo, pilastrini sopra pilastri, candelal re su candelabre, racchiudono la porta cintata da tasselli di marmo (fig. 696)

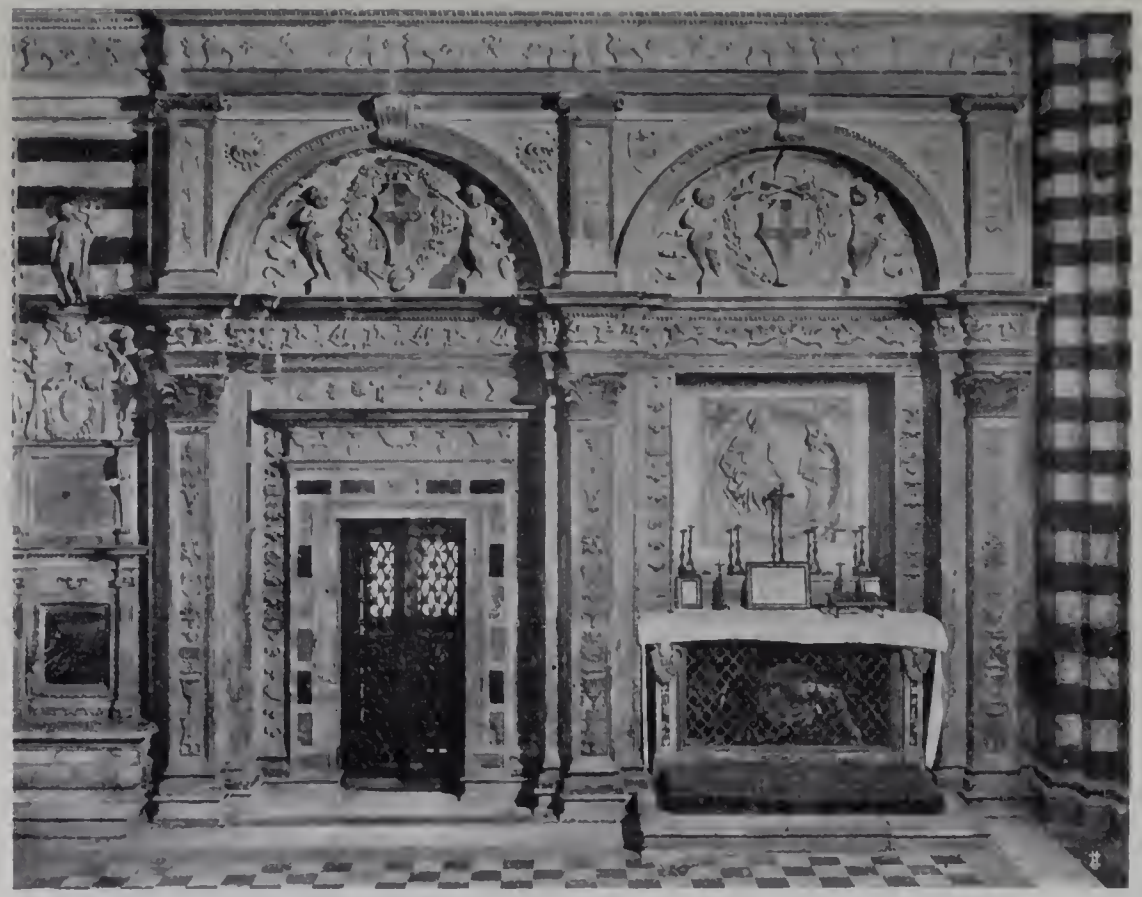

Fig. 695 — Siena, Duomo. Il Marrina: Prospetto della libreria Piccolomini.
(Fot. Alinari).

Fig. 696 — Siena, Duomo.
Il Marrina: Particolare della porta nel prospetto della libreria Piccolomini.
(Fot. Alinari).

e il vano dell'altare, con la pala marmorea dell'Evangelista Giovanni. Grossi riempitivi di putti e ghirlande stemmate s'incassano entro i lunettoni; ippocampi e genietti prendon slancio di corsa lungo il fregio; una fitta trama d'ornati ad altorilievo si ab-

Fig. 697 — Siena, Chiesa di Fontegiusta. Il Marrina: Altare. (Fot. Lombardi).

barbica al prospetto architettonico, lo addobba, lo soffoca. Coppe ricolme di frutta, cornucopii, monili, intrecciati alle mezzelune dei Piccolomini, trofei di scudi, faretre e zampogne, nodi tesi di nastro, sono già lontana eco di note sonanti nei fregi di Francesco di Giorgio. E quando, nel 1517, il Marrina compie l'altare della chiesa di Fontegiusta (fig. 697), ricordando ancora, nel

timpano con acroteri, l'autore dei disegni del codice magliabechiano, sempre più addensa d'ornati il sontuoso scenario: l'arabesco aureo, gli specchi di marmo, le figure scolpite ad altorilievo nei capricciosi capitelli, intrecciate come vimini di complesso paniere, trasformano in luccicante pompa la signorilità, la primaverile freschezza, la precisione architettonica delle decorazioni di Francesco. Vittorie e putti, con l'emblema di San Bernardino, e classici acroteri, e draghi alati, che si rincorrono tra i meandri di un ferrigno fogliame, si ristampano nei lussuosi frontespizi d'altare, foggiati da questo Senese prodigo di colore, ebbro di luccichii, incoerente spesso nella costruzione, come si vede nell'altare di San Martino (fig. 698) a Siena, dove gli acroteri, non trovando posto sul ristampato profilo del cornicione, stranamente risalgono il pendio del timpano.

L'arte di Francesco di Giorgio, che, trascinando al suo seguito una lunga serie di orafi-decoratori, di miniatori in legno e in marmo, prepara l'arabescata veste di Siena sulla fine del Quattrocento, preparò, secondo la tradizione, in Baldassare Peruzzi l'avvenire dell'architettura senese. Il palazzo Pollini, già Celsi, in Siena (fig. 699), di pianta angolare, ha chiara origine da Francesco: ma le viventi forme del prototipo, prese da sonnolenza, si stampano, corrette e frigide nella eleganza delle oblunghe sagome, delle alte rasate cinture dei fregi tra piano e piano, in monotona successione, lungo la facciata; e il gelo dei vasti spazi disadorni distrugge il lieto spirito delle forme prototipo.

Attribuita in Roma, dalla tradizione, a Baccio Pontelli è la chiesa di S. Pietro in Montorio (fig. 700), che il Vasari giustamente esclude dall'elenco d'opere del toscano seguace di Bernardo Rossellino e di Francesco di Giorgio. Un nome sembra più indicato per la bella chiesa: Baldassare Peruzzi, del quale probabilmente essa fu la prima opera in Roma. Non solo è evidente, nella semplice oblunga piana facciata, divisa in vasti specchi per sovrapposte lesene e fini cinture di cornici, nella elegante porta dalle spalle tese appuntate, dai listelli scalati

Fig. 698 — Siena, San Martino. Il Marrina: Altare.
(Fot. Alinari).

Fig. 699 — Siena, Baldassare Peruzzi: Palazzo Pollini, già Celsi.
(Fot. Alinari).

Fig. 700 — Roma, Baldassare Peruzzi: San Pietro in Montorio.

con sottigliezza di passaggi ignota a Baccio Pontelli, e nelle nicchie delle cappelle, e nei capitelli (fig. 701 e 702) adorni di ritorte volute rovescie, di steli profilati con sinuosa snellezza, pur nel ruvido lavoro, un'affinità di spirito con l'arte di Francesco di Giorgio, maggiore di quella che traspare da ogni altra

Fig. 701 — Roma, San Pietro in Montorio: Capitello.

opera del seguace fiorentino, ma il carattere dell'edificio è schiettamente senese; non solo il tipo della facciata ha riscontro nella fronte della chiesa del Calcinaio a Cortona, ma anche in anteriori edifici di Siena, nella cappella annessa dal Federighi al palazzo dei Turchi, ad esempio. La tradizione gotica, persistente in Siena anche nella Rinascita, ci spiega l'introduzione della

rosa a ornamento dello specchio superiore di S. Pietro in Montorio, come ci spiega il motivo del parapetto trapezoidale che conduce al piano dell'ingresso dal piano del piazzale, motivo inconsueto sui primordi del Cinquecento, suggerito forse al Peruzzi dal ricordo di Fonte Gaia, della grande arte di Jacopo.

Fig. 702 — Roma, San Pietro in Montorio: Capitello.

Il capolavoro di Baldassare Peruzzi, la Farnesina (fig. 703), vario di effetti per il movimento della pianta, la moltiplicità dei gradi nell'antica base, la fuga dei viali d'arcate nel criptoportico, mantiene ancora le impronte del tardo Quattrocento senese, con la sottigliezza forbita e compassata propria alle opere primitive del Peruzzi, nelle lunghe lesene della fronte, nelle sottili finestre

Fig. 703. — Roma. Baldassare Peruzzi: La Farnesina.
(Fot. Alinari)

rettangolari, punteggiate in alto dalle finestruole appese come tabelle alle cornici del fregio. Le tracce dell'antica educazione senese quasi dispaiono in una tarda opera romana dell'architetto, il palazzo Massimo delle Colonne, rifugiandosi in qualche sagoma di finestra, in qualche trama d'ornato: l'amore del grandioso, della cinquecentesca opulenza, allontana dalle sue origini l'arte di Baldassare Peruzzi, che, nei primordi, pur riflettendo gli schemi di Francesco di Giorgio, ci appare vestita di una armoniosa e fredda compostezza, lontana dallo spirito vivace del celebrato ingegnere-architetto di Siena.

* * *

Chiudiamo con Baccio Pontelli lo studio dei seguaci di Francesco di Giorgio, tanti da far pensare a certa frase di Cristoforo Landino scritta per Giotto, la quale potrebbe suonare per il nostro autore così: « dalla disciplina di *Francesco di Giorgio Martini*, come dal caval troiano, uscirono mirabili *architettori* ».

Secondo il Vasari, Baccio Pontelli fu architetto di Sisto IV. Legnaiolo, discepolo di Francione,[1] lavorò di legname a Pisa; ritrasse, per Lorenzo de' Medici (1481), a Urbino, la magnifica « casa de questo Illustrissimo S. Duca ».[2] Con Francesco Martini, da lui ammirato maestro nella capitale dei Montefeltro, si partì a visitare Civitavecchia;[3] lavorò, per il cardinal Giuliano della Rovere, nella Rocca d'Ostia, ove si legge il suo nome sopra una porta (fig. 704), e probabilmente, soggiornando in quel luogo, diede mano a edificare la chiesa di Sant'Aurea; per il pontefice Sisto IV, i suoi familiari e i suoi successori, eresse l'ospedale di Santo Spirito, costruì San Cosimato, adornò S. Maria sopra Minerva, die' opera a S. Maria del Popolo, S. Maria della Pace,

---

[1] Cfr. VASARI, *Le Vite*, Ed. Sansoni, t. II, p. 659, ove si legge il commentario del Milanesi. *Di Baccio Pontelli e delle sue opere d'architettura*.

[2] Cfr. GAYE, *Carteggio*, ecc., pp. 274-277. Il Gaye stesso pubblicò una memoria sul Pontelli, nel Kunstblatt (1836).

[3] Il FRANGIPANI (*Storia di Civitavecchia*, pag. 124) riferisce un breve di Sisto IV mandato al Pontelli, perchè si recasse a vedere la fortezza di Civitavecchia.

S. Giacomo degli Spagnuoli, S. Pietro in Vincoli, e inoltre ai SS. Apostoli, al palazzo dei Penitenzieri.

Da Innocenzo VIII,[1] Baccio Pontelli, suo familiare e mazziere, fu preposto, come ingegnere generale, alla revisione delle rocche

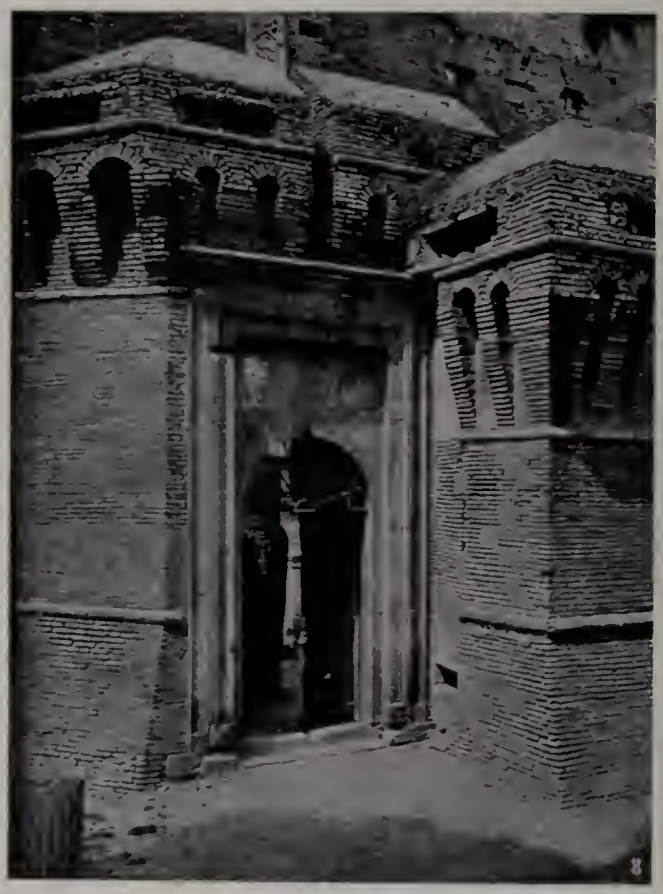

Fig. 704 — Ostia, Rocca. Baccio Pontelli: Porta

e fortilizi della Marca, alla fabbrica delle rocche d'Osimo, Jesi e Offida. Dal 1487 si continua ad avere notizia di lui sino al 1494, quando la Camera Apostolica, per rifarsi di un suo credito, gli fa sequestrare, d'ordine d'Alessandro VI, un podere situato nel territorio di Osimo.

---

[1] Giancizzi (Pietro), *Documents relativi a Baccio Pontelli*, in *Arch. stor. dell'Arte*, 1890, p. 296.

Il Toscano portò nell'architettura le forme di Bernardo Rossellino assottigliate alla maniera di Francesco di Giorgio. Così dicasi della porta di Santa Maria sopra Minerva (fig. 705), che sembrerebbe uscita dal gotico per le sue forme lunghette e per la

Fig. 705 — Roma, Santa Maria sopra Minerva.
Baccio Pontelli: Porta.
(Fot. Alinari).

modanatura a spira, se non si ricoprisse di un forte aggettato frontone. Un maggior equilibrio, dovuto certo a esecuzione più libera, non costretta a sperticare, causa le antiche aperture o gli spazi già determinati, quali già dovettero essere nella chiesa gotica di Santa Maria sopra Minerva, si può vedere sulla fronte della chiesa di San Cosimato (fig. 706), ove le forme fiorentine s'allun-

Fig. 106. — Roma, Raccio Pontelli: Chiesa di San Cosimato
(Fot. Anderson)

Fig. 707 — Ostia. Baccio Pontelli: Chiesa di Sant'Aurea.

Fig. 708 — Roma, Santa Maria del Popolo. Baccio Pontelli: Facciata.
(Fot. Anderson).

gano, con grazia senese, verso l'alto, si stirano con aurea semplicità. Più chiara commistione delle forme di Francesco di Giorgio con quelle del Rossellino si vede nella chiesa ostiense di Santa Aurea (fig. 707), ove, se la porta e il frontone richiamano il mae-

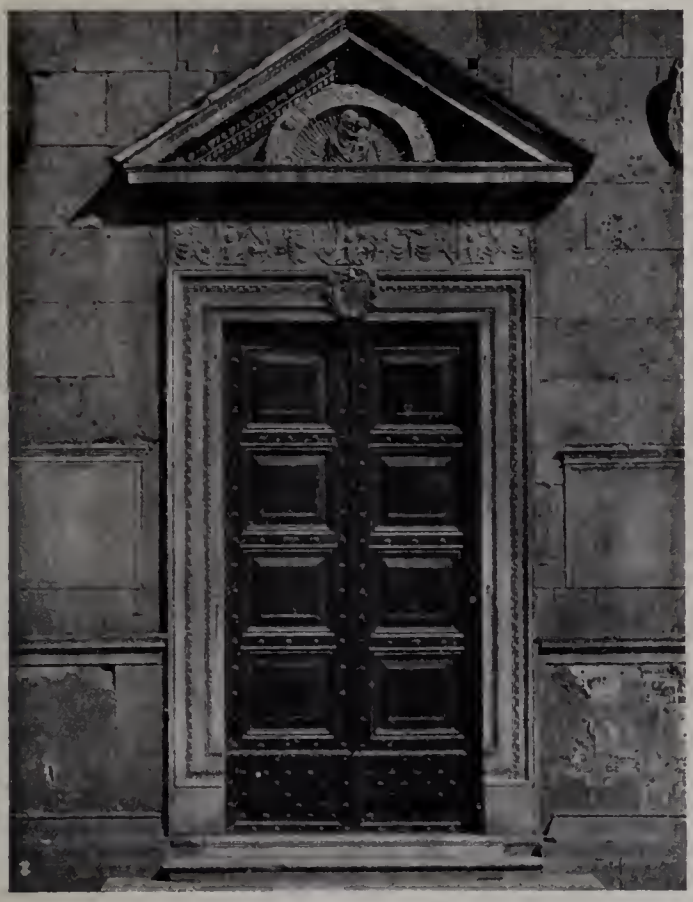

Fig. 709 — Roma, Santa Maria del Popolo.
Baccio Pontelli: Porta.
(Fot. Alinari).

stro senese, le lesene invece, innalzate su piedistalli a cippo, le bifore, simili a quelle di Santo Stefano Rotondo, richiamano a viva voce l'architetto fiorentino.

Più ordinata, più ritmica, è la facciata di S. Maria del Popolo (figg. 708 e 709), ove, nelle tabelle, sembra esposto il nome dell'Alberti, e così nei capitelli a corba dei pilastri; ma se, per via del-

l'arte rosselliniana, Baccio Pontelli giunge quasi a toccare le forme nitide e pure dalla quale essa derivò, nella decorazione

Fig. 710 — Roma, Chiesa di Sant'Agostino.
(Fot. Alinari).

fine e ricca ad un tempo delle cornici ingioiellate, del fregio a ghirlanda, rispecchia il maestro ammirato in Urbino: Francesco

Fig. 711 — Roma, San Pietro in Vinculis, Baccio Pontelli: Atrio.
(Fot. Almari)

Fig. 712 — Roma, Palazzo della Cancelleria.
(Fot. Anderson).

di Giorgio. La bella facciata, tormentata dai barocchi, malamente imitata poi nell'altra fuor di misura, tavolone spianato,

Fig. 713 — Roma. Palazzo della Cancelleria: il cortile.
Fot. Anderson.

di Sant'Agostino (fig. 710) a Roma, dovette rinnovarsi nell'antica fronte di Santa Maria della Pace, della quale rimane an-

cora la porta d'accesso, sola rispettata dai barocchi, e quindi suggerir le forme ingrandite, complicate, adorne sul timpano per le sculture di Paolo Romano e di Mino del Reame, dell'altra porta di S. Giacomo degli Spagnuoli a piazza Navona, chiesa che serba, all'interno, la tribuna, fior di eleganza, meno espanso che nella tribuna della Sistina, pure opera del Pontelli, e superbo nel suo policromico rivestimento.

Nel portico della chiesa di S. Pietro in Vincoli (fig. 711), come in quello simile dei Santi Apostoli e nell'altro interno del palazzo dei Penitenzieri, i pilastri poligonali alla Rossellino, le finestre alla Francesco di Giorgio, non isfuggono a un'impressione di freddezza meccanica nel taglio e nelle proporzioni.

Questo rifrangersi nel Tevere delle forme di Francesco di Giorgio si può notare anche in altri edifici romani, nel grande palazzo della Cancelleria (figg. 712 e 713), che riecheggia di forme urbinati, nel cortile di palazzo Doria, nell'albergo del Sole in piazza del Pantheon, ov'ebbe alloggio Ludovico Ariosto, nella casa in via dei Coronari (n. 13), nell'altra cubica di via Governo Vecchio (n. 123). Così l'arte di Francesco di Giorgio si diffuse, pianta ricca di vita e di forza espansiva, nella Toscana meridionale, nell'Umbria, nelle Marche, e crebbe rigogliosa, si ramificò nell'Urbe rifiorita dalla Rinascita. Sullo sfondo di Roma antica s'innalzò la Roma nuova con ripresa maestà. Da quando il Brunellesco e Donatello s'aggiravano tra le sue rovine, ritrovando il tesoro delle artistiche tradizioni, esso fu largito all'Italia e al mondo. E Roma, traendo a sè i maestri delle arti, continuò a esercitare la sua naturale forza di conquista, il suo imperio sulle genti, non più con le leggi e con l'armi, ma con la virtù della bellezza.

ULRICO HOEPLI, Editore Libraio della Real Casa - MILANO

ADOLFO VENTURI

STORIA DELL'ARTE ITALIANA

SPLENDIDAMENTE ILLUSTRATA

VOLUME I **Dai primordi dell'arte cristiana ai tempi di Giustiniano.**
» II. **Dall'arte barbarica alla romanica.**
» III. **L'arte romanica.**
» IV. **La scoltura del Trecento e le sue origini.**
» V **La pittura del Trecento e le sue origini.**
» VI **La scoltura del Quattrocento.**

Esauriti

» VII. Parte I. **La pittura del Quattrocento,** 1911, in-8° gr., di pag. IV-832 con 406 incisioni . . . . . L. 60 —

» VII. Parte II. **La pittura del Quattrocento** (continuaz.), 1913, in-8° gr., di pag. 898 con 656 incisioni . . . . . 60 —

» VII. Parte III. **La pittura del Quattrocento** (continuaz.), 1914, di pag. XLIII-1175 con 892 incisioni . . . . . 70 —

» VII Parte IV **La pittura del Quattrocento** (continuaz. e fine), 1915, di pag. 1220, con 817 illustrazioni 70

Questi quattro volumi formano un'opera completa a sè, insuperabile tanto nel testo che pone le basi indistruttibili della *Storia della pittura italiana* durante il periodo del suo più prodigioso fiorire, quanto nella illustrazione che costituisce per lo studioso la più completa e preziosa documentazione oggi esistente e per l'amatore d'arte una perenne, inesauribile fonte di informazione e di godimento estetico.

LIONELLO VENTURI

GIORGIONE E IL GIORGIONISMO

Il problema di Giorgione - Giorgione - Giorgionismo (da Tiziano a D. Mancini) Ricordi di Giorgione nei seguaci di Tiziano - Il giorgionismo nel Seicento - Bibliografia.

Volume in-4° piccolo di pag. 410 con 85 incisioni . . . L. 48 —

Dirigere commissioni e vaglia all'Editore U. HOEPLI, Galleria De Cristoforis, 59 65 - MILANO

L'architettura del quattrocento. Parte I. (xxix-930 pp.) 713 fig., rel.

284 *VENTURI A. - Storia dell'arte italiana.* - Milano, Hoepli, 1901-40. Volumi in 4° picc., leg. m. marocch. e ang., dorso a nervi con tit. e fil. oro. Disponibili.

Vol. VII) La pittura del '400, 4 voll.	L. 350.000
Vol. VIII) L'architettura del '400, 2 voll.	L. 150.000
Vol. IX) La pittura del '500, in 7 voll.	L. 500.000

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
N 6911 V5 BKS
v 8 pt 1.(1923) c Venturi, Adolfo, 1856
Storia dell'arte italiana /

3 3125 00212 0414